

PIOTR SOBOLCZYK

W stronę krainy łagodności (i na marginesach). Poezja polska po 2000 roku¹

Chcę się przyjrzeć poezji polskiej po roku 2000. Periodyzacja ta – jak wszelkie periodyzacje – jest zapewne arbitralna, za datą 2000 nie stoją wydarzenia polityczno-społeczne, tylko moje poczucie, że po tym roku dyskurs poezji polskiej zmienia się. Między innymi dlatego, że w owym czasie w życie literackie wchodzi nowe pokolenie, tak zwane „roczniki 70”, „moje pokolenie”, dlatego też całkiem możliwe, że wybieram tę datę dlatego również, iż mniej więcej od tego czasu staram się śledzić na bieżąco życie literackie. Drugie subiektywne zastrzeżenie jest takie, że zjawiska poetyckie, o których będę mówić, po prostu stanowiły ważną część moich lektur krytycznoliterackich. Parę „ważnych” nazwisk w ogóle się nie pojawi. Ale bardziej niż opis wycinka historii literatury interesuje mnie namysł nad pewną sytuacją dyskursową.

Nie wchodząc w szczegóły teoretycznoliterackie, w myśleniu o poezji jako dyskursie nawiązuję do swojej propozycji zastosowania kognitywnej kategorii „efektu prototypowego” do jednostek wyższego rzędu niż np. leksyka, do dyskursu właśnie². Przy czym, na wypadek gdyby nie było to oczywiste, uwaga metodologiczna: niniejsza próba oglądu nie jest epizodycznym zastosowaniem kognitywistycznej kategorii „efektu prototypowego” – „bo akurat tu pasuje” – tylko wynika z przyjęcia tej epistemologii, nazwijmy ją kognitywno-konstruktywistyczną. Tak więc „efekty prototypowe” widzę wszędzie, gdyż uważam, że taki jest sposób poznania ludzkiego, natomiast o tej konkretnej sytuacji – jak widzę działanie tego efektu

¹ Autor w 2009 r. był stypendystą Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

² Por.: P. Sobolczyk, *Prototypy w dyskursach literaturoznawczych*, [w:] *Obserwacja systemu i badania empiryczne. Praca zbiorowa*, red. B. Balicki [et al.], Wrocław 2006, s. 163-186, *Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora II*. Nawiązuję do kognitywistycznych tez zawartych zwłaszcza w książce G. Lakoffa, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago-London 1987; J. R. Taylor, *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, tłum. A. Skucińska, Kraków 2001.

w poezji polskiej ostatnich lat – chcę opowiedzieć, mając parę przemyśleń. Oto kilka „prototypowych” tez dotyczących kategorii efektu prototypowego, które będą się tu obecne: „efekt prototypowy” jest zjawiskiem wyidealizowanym, podobnie zresztą jak sam „dyskurs”, wytwarza się w interakcji z odbiorcą indywidualnym, jednakże jako rozpowszechnione przekonanie³. „Efekt prototypowy” jest gradualny (stopniowalny), występują realizacje uznawane za „bardziej” i „mniej prototypowe”. Jeden „idealny prototyp” nie istnieje, chyba że zostaje arbitralnie – jako taki – narzucony. Jedną z realizacji „efektu prototypowego” są „najlepsze przykłady” (*salient examples*), obowiązuje tutaj reguła synekdochy, część (wybrane najlepsze przykłady) wyznacza punkt odniesienia (centrum) dla domniemanej „całości” i wobec nich sytuowane są inne zjawiska na skali prototypowości. Istnieją także „zespoły eksperckie”, które zajmują się pogłębionymi badaniami nad danymi zjawiskami, przez co zresztą oddalają się w skali prototypowości w stronę wiedzy „mniej powszechnej” (tworzą *expert theories*), w przeciwieństwie do przekonań powszechnych.

Jak to teraz odnieść do dyskursu poetyckiego? Będzie to próba odpowiedzi na pytanie zadane mitycznej figurze „przeciętnego odbiorcy” poezji, o ile w ogóle taki ktoś istnieje, choć jak sądzę, jego istnienie (jako czytelnika wirtualnego⁵) jest przez krytyków – i autorów chyba także – zakładane: jakie są twoje skojarzenia na hasło wywoławcze „poezja współczesna” (względnie: „najnowsza”, jeśli „współczesna” miałoby oznaczać np. Grochowiaka, Herberta i Wojaczka), jakie podstawowe cechy tej poezji byś wskazał. Jest to pytanie o prototyp poezji współczesnej. Tak jak ja to widzę, prototyp ten to poezja „łagodna”, „elegijna”, „mistrzowska”, by użyć kilku przymiotników z brzegu⁶. Następnie wymaga zastanowienia się kwestia, jaki udział w takim ustaleniu się prototypu mieli „ważni poeci”, czyli „najlepsze przykłady”, a także pośrednicy w komunikacji, czyli „zespoły eksperckie”, a mianowicie krytycy literaccy. Następnie należało będzie zastanowić się, jakie jest oddziaływanie prototypu na skalę prototypowości, zarówno w odbiorze „popularnym”, jak i „ekspers-

³ Por. np.: A. Duszak, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998; T. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces. Praca zbiorowa*, red. T. van Dijk, tłum. G. Grochowski, red. wydania polskiego T. Dobrzyńska, wybór G. Grochowski, Warszawa 2001, s. 12.

⁴ Bliskie jest to pojęciu „stereotypu” ale w epistemologicznym rozumieniu H. Putnama, nie natomiast w „stereotypowym”. Na pokrewieństwo to zwraca uwagę Lakoff, *op. cit.*

⁵ Klasyczne ujęcie M. Głowińskiego może być tutaj całkiem dobrze zastosowane: M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, [w:] idem, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 63-90, *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej. Prace wybrane Michała Głowińskiego*, t. 3.

⁶ Szerszy i uzasadniony wybór określa podaje W. Ligęza, w tym także nieszukanie „zmarzmurzałych póz klasycznych” i swobodę mówienia „prawd przykrych”. Właśnie tych dwóch cech brak Mistrzom, o których będę tutaj mówił, niezgodnie z intencją Ligęzy, który do Mistrzów zaliczył: Szymborską, Hartwig, Lipską, Miłosza, Różewicza, Herberta, Zagajewskiego, Szubera, por.: W. Ligęza, *Niezgoda na frywolność form. Poezja mistrzów w czasach wielkiej zmiany*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kraków 2005, s. 79-80.

kim”, a także czy prototyp oddziaływa (i w jaki sposób) na najmłodsze pokolenie poetów (także krytyków), o ile w ogóle zachodzi jakaś interakcja (młoda poezja ma bowiem prototyp – paradygmat – własny). Jak więc widać, w tej optyce nie ma rozdziału między badaniem tekstu samego a badaniem jego recepcji, punktem dojścia analiz tych nie są też poszczególne poetyki czy teksty, tylko pewna mgławica zwana dyskursem poetyckim, składająca się z interakcji komunikacyjnych w pewnej przestrzeni czasowej. Podjętą tu próbę obserwacji dyskursu można by nazwać, w duchu konstruktywizmu niemieckiego, obserwacją z pozycji „obserwatora trzeciego stopnia”, który obserwuje także samego siebie jako „obserwatora drugiego stopnia” (w tym wypadku chodzi o mnie-krytyka literackiego, obserwującego sytuację swoich recenzji w systemie krytycznoliterackim)⁷.

Na zakończenie tych, przydługich może, uwag metodologicznych i wprowadzających – wyjaśnienie tytułu. Używam pojęcia „Kraina Łagodności”, które w połowie lat 90. pojawiło się jako próba nowego określenia tzw. „piosenki poetyckiej”. Odnoszono je do takich wykonawców, jak m.in. Grzegorz Turnau, Antonina Krzysztos, Wolna Grupa Bukowina, Stare Dobre Małżeństwo, Pod Budą. Rzeczownik „łagodność” nie pojawił się przypadkiem, tylko oddawał charakter gatunkowy czy prototypowy zjawiska (podobno specyficznie polskiego) „piosenki poetyckiej”. „Poetyckość” łączono tam z „łagodnością”, także muzyczną, pisanie o naturze, uczuciach itp., więc poniekąd z modelem poezji sentymentalnej we współczesnej formule. Oczywiście nie miało to wiele wspólnego z powstającą w owym czasie „poezją pisaną”, piosenki te uznano za „poetyckie” prawdopodobnie dlatego, że różniły się od dominującego w tym czasie stylu rockowego, a od banalnych piosenek pop różniły się (czy też miały się różnić – kreowana była opozycja „tekst” – „wiersz”) mniejszym stopniem banalności. Zjawisko to pokazuje poniekąd jaki jest potoczny prototyp – jeśli nie poezji to „poetyckości”⁸. Używam określenia

⁷ Por.: M. Fleischer, *Obserwator trzeciego stopnia. O rozsądnym konstruktywizmie*, tłum. D. Wączek, J. Barbacka, Wrocław 2005, s. 84-144, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 2749. *Monografie Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego*, 17.

⁸ Informacje na temat tego zjawiska muzycznego czerpię ze strony [on-line], http://www.domksiazki.com/m_detale.asp?ID=363. Pojęcie „Kraina Łagodności” wprowadził dziennikarz muzyczny Polskiego Radia III J. Deblessem. „Kraina Łagodności” stała się następnie tytułem serii płyt-składanek największych przebojów tego gatunku. Warto też przytoczyć opinię K. Nosowskiej, wokalistki rockowej grupy Hey na temat tego zjawiska (za cytowaną stroną): „Kraina Łagodności? Nie wiem, czy do końca kojarzy mi się z poezją, dlatego, że poezja, którą najbardziej lubię, rzadko bywa łagodna, więc w odniesieniu do tego, co najbardziej cenię w poezji, sformułowanie kraina łagodności nie pasuje. Moim zdaniem trzeba by było wymyślić na taki nurt w piosence, czy w ogóle coś nowego. Melodia poparta doskonałym przekazem, doskonałym tekstem, coś bardziej ogólnego, bo myślę, że Kraina Łagodności jednak mimo wszystko nie do końca zastąpiła ten klimat, z powyciąganymi swetrami, z tą przesadną łagodnością w poezji”. Oraz opinię muzyka zespołu Voo Voo, W. Waglewskiego: „Kraina Łagodności kojarzy mi się z terminem poezja śpiewana. Ja uważam, że śpiewanie poezji jest nieporozumieniem.

„Kraina Łagodności” na prawach metafory – jest oczywiste, że poezja, o której zamierzam mówić w pierwszej części tego tekstu, stoi na dużo wyższym poziomie niż piosenki. Chciałbym natomiast przywołać określenie Tomasza Burka „nowa polska szkoła kiczu” z tekstu pod tym samym tytułem⁹. Kicz definiuje krytyk jako „coś, co nie jest prawdziwą twórczością literacką, a jedynie symulacją twórczości” i karierę tego zjawiska w literaturze współczesnej tłumaczy następująco:

[...] po raz pierwszy na taką skalę ludzie pióra mają do czynienia z publicznością masową, niekompetentną, źle przygotowaną do pełnowartościowego odbioru literatury. Mają do czynienia z publicznością, którą łatwo oszukać. [...] można ją do tego stopnia skołować, że dzieło autentyczne minie z daleka, zaś przed imitacją się pokłoni.

Przy czym znów nie chodzi mi o to, że poezja Szymborskiej, Lipskiej i Krynickiego jest kiczem. Uważam, że nie jest, choć po 2000 roku jakby chętniej się do niego zbliża. A jeszcze inną sprawą jest „odbiór kiczowy”, na co również zwraca uwagę Burek. Szeroka publiczność jeden, dwa gesty *quasi*-kiczowe jest skłonna wziąć za zachętę do czytania całej twórczości w kiczowym kluczu, w tym także teksty, które niewątpliwie na to nie zasługują. No i oczywiście kiczowata jest część krytyki literackiej, która „kołuje” publiczność, a może i sama jest „skołowana”. Interesuje mnie więc, czy poezja trojga wybitnych poetów swojego poziomu nie obniża, a jeśli uznać, że owszem, to dlaczego. Dlatego też nie będę mówił o poetach określanych często mianem „klasycznych”, bo po prostu nie gustuję w ich poezji, a po drugie nie zauważam szczególnych przemian w ich dyskursie. Przy czym o wszystkich trzech osobowościach poetyckich, do których zaraz przejdę, trzeba powiedzieć, że przemiany ich poetyk raczej nie są wynikiem wykalkulowanej gry z dyskursem (lub w niewielkim tylko stopniu, najbardziej może u Lipskiej), tylko konsekwencją wewnętrzną, światopoglądową. Dlatego też chciałbym – na ile się uda – wstrzymać się od wartościowania tej poezji, przez wielu zresztą cenionej wysoko. Modeli poezji na szczęście jest wiele. Nie zamierzam natomiast nie oceniać krytyków i „dyskursowych dysponentów reguł”, którzy kreują sytuację, w której jeden model poezji ma być lepszy niż inne i spychać je na marginesy. Nie tylko marginesom wyrządza się w ten sposób krzywdę.

Taki punkt wyjścia w swojej recenzji z *Chwili* Wisławy Szymborskiej (2002) przyjął Piotr Michałowski w recenzji, z którą najbardziej mi po drodze. Stwierdza mianowicie, że krytycy niejako „wmówili” poetce, jej czytelnikom – czy w moim

Jedyną osobą, która to potrafi robić jest pani Ewa Demarczyk, i czasami Czesławowi się udawało. Natomiast wydaje mi się, że poezja żyje własnym rytmem, a muzyka własnym, jeśli nawet, to robienie z tego oddzielnej kategorii, jak piosenka poetycka czy piosenka aktorska to jest krajowy, bogoojczyźniany wynalazek, ale nie wiem, komu ma to służyć, poza czymś takim, że ludzie, którzy w tym uczestniczą czują się lepsi (śmiejch)”.

⁹ T. B u r e k, *Nowa polska szkoła kiczu*, „Życie” 2000, nr 70. Burek odnosił się do ówczesnej poezji, konkretnie do O. Tokarczuk.

rozumieniu, ustawili w taki sposób dyskurs – że każdy jej wiersz jest niepowtarzalną „monadą”, że żaden dwa razy się nie zdarzył:

Nie jest prawdą, jakoby każdy wiersz autorki *Wszelkiego wypadku* był oparty na koncepcie nowym i niepowtarzalnym. [...] A Szymborska, choć do oryginalności dąży, powstrzymując się od obfitości tworzenia, wydaje się jak najdalsza od podobnego maskymalizmu i uświadamia sobie utopijność poetyckiej wynalazczości – zapewne w stopniu większym niż skupieni wokół niej nabożni komentatorzy¹⁰.

„Nabożni komentatorzy”, zastanawiając się nad fenomenem „powstrzymywania się od obfitości tworzenia”, wyciągnęli stąd jeszcze jeden wniosek, który teraz wydaje się obracać przeciwko samej tej poezji. Taki mianowicie, że kiedy Szymborska już zabiera z rzadka głos, mówi o rzeczach najważniejszych i zawsze wspaniale. Stąd nabożność w chwilach pewności obcowania z esencją poetyckiej mądrości. Z czego wynika, że jeśli od wydania poprzedniego, mistrzowskiego moim zdaniem, tomiku *Koniec i początek* (1993) upływa dziewięć lat, a tomik zapowiadany jest (w prasie) jako „krótki” (dwadzieścia trzy wiersze), będzie to właśnie sama esencja. Istotne było także „ustawianie” dyskursu pod hasłem „pierwszy tomik po Noblu”. Ponieważ w momencie rzeczywistego ukazania się książki, jakkolwiek niektóre wiersze były wcześniej znane, dyskurs wokół niej już był ustawiony, czy mówiąc inaczej, obfitował w przesady, założenia, do wyboru pozostawało „nabożnym krytykom” albo pisać o potwierdzeniu ich założeń, albo ukazywać poetki zdradę ich oczekiwań. Dominowała ta pierwsza strategia. Dyskurs nabożny idealnie pasuje do określenia „kiczowaty” w rozumieniu Tomasza Burka. Oto jakby wyglądał przepis na wykreowanie takiego dyskursu na przykładzie jednej z recenzji Andrzeja Zawady, zamieszczonej w specjalistycznym, ale prenumerowanym przez większość bibliotek, przewodniku po propozycjach wydawniczych, w „Nowych Książkach”. Zaczniemy od przypomnienia okragłą formułą, dlaczego Szymborska wspaniała poetką jest. Pisz Zawada: „Perfekcja wyrazu, oszczędność słowa dochodząca do poetyckiego aforyzmu należą do fundamentalnych cech tej liryki. Tutaj objawia się ich wirtuozeria”¹¹.

Następnie dokonaj przechadzki po kilku, bo mimo szczupłości tomiku, o wszystkich dwudziestu trzech wierszach nie zdołasz wspomnieć, wierszach, zwracając uwagę na ich temat. Wiersz X mówi o x, natomiast w Y pojawia się y. Na zakończenie tej wędrówki, kiedy wszystko już jest jasne, przypomnij czytelnikowi, że była to wspaniała wycieczka, a twoje biuro podróży w reklamie na samym początku nie skłamało:

Chwila jest znakomitą książką poetycką. Urodziwa i przystępna, co już samo

w sobie jest podniecającą koincydencją, wymyka się krytycznej i literaturoznawczej terminologii, zostawiając w rękach badaczy suchą wylinkę abstrakcyjnych

¹⁰ P. Michałowski, „*Chwila*” bez zdziwień, „Kresy” 2002, nr 3-4, s. 158.

¹¹ A. Zawada, *Poezja naturalna jak oddychanie*, „Nowe Książki” 2002, nr 11, s. 40.

konstrukcji słownych. Nie sposób jej wystarczająco skomentować, piękno i mądrość bowiem łączą się tutaj w harmonijną jedność. *Chwila* również znajduje „na to wyrazy”¹².

Dowodów na „znakomitość”, „piękno i mądrość” tej książki w dyskursie jednak nie ma, chyba że za dowody takowe uznać konstatacje w rodzaju wiersz *Chwila* mówi o pięknie chwili. Topos niewyraźności i skromności maskuje chyba nieudolność krytyka, który najwyraźniej mówi o złych badaczach czy krytykach. Najwybitniejszy moim zdaniem komentator Szymborskiej, Stanisław Balbus¹³, pokaże każdemu (nawet niedowiarkowi) i mądrość, i piękno, a nade wszystko dowcip tej poezji, o którym dobrze pamiętać¹⁴, nie uciekając się ani do naukowej suchości, ani do poetyki streszczenia. Dyskurs Zawady jest najprostszą postacią „dyskursu hiperbolicznego” (w mojej typologii)¹⁵, który wydaje się pod gładką taflą coś ukrywać. Tymczasem – wracam do recenzji Piotra Michałowskiego, przeciwko takiej jak tekst Zawady zwróconej – Szymborska może chciała wydać nie arcydzieło, a po prostu – tomik, lżejszy, do czego jakże nie miałyby mieć prawa:

Rozdętym oczekiwaniom krytyków i publiczności Noblistka po latach daje nie cień swego pomnika, z którym nie chce nawet się mierzyć, ale właśnie *Chwilę* – przelotną i „staroświecką jak precinek”. *Chwilę*, z której przetrwa jednak na pewno parę wierszy¹⁶.

A o paru lepiej przemilczeć, można by dopowiedzieć. Wydaje się, że tropem *praeteritio* posługiwali się ci krytycy, którzy chcąc zabrać głos, woleli mówić o tym, co pozytywne. Na przykład Marian Stala w swojej „notatce” dla „Tygodnika Powszechnego”¹⁷, tłumacząc, „iż o wielkiej poezji nie powinno się mówić zbyt szybko i zbyt dużo”, skupił się na kilku motywach, kilku wierszach, wyciągając zresztą ważne wnioski na temat całego tomiku. W sam raz tyle, by zmieścić się gatunkowo w formule „notatki”. Nie twierdzę, że przemilczenie Stali jest znaczące, że są w *Chwili* wiersze, które mu się nie podobają – bo nie wiem. Istnieje jednakże grupa krytyków literackich, którzy uprzednio pisali odkrywczco o pewnych twórcach, a także grupa krytyków, którzy chcą zabierać głos bądź o wszystkich

¹² *Ibidem*, s. 41.

¹³ S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996. Ciekawe byłoby *nota bene* poznać pisemną opinię Balbusa na temat ostatnich dwóch tomików Szymborskiej.

¹⁴ Jakkolwiek wydaje się, że w ostatnich dwóch tomikach jest go coraz mniej. Zgadzam się w tej kwestii z A. Kałużą (A. Kałuża, *Tylko nie kropka!*, „Arte” 2006, nr 2, s. 2-3). Kałuża snuje też ciekawą refleksję nad poezją Starych Mistrzyń wobec zjawiska Starych Mistrzów.

¹⁵ Por.: P. Sobolczyk, *Konfiguracja i metatropy w krytyce literackiej*, [w:] *Metateoretyczne problemy literaturoznawcze*, red. B. Balicki [et al.], Wrocław 2005, s. 169-189, *Wydanie Specjalne Orbis Linguarum*, t. 41. *Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora*, 1.

¹⁶ P. Michałowski, „*Chwila*” bez zdziwień, s. 160.

¹⁷ M. Stala, *Pan Newton i mała dziewczynka*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 36.

zjawiskach literackich, bądź o wszystkich zjawiskach uchodzących za „ważne”. Dyskurs, czy też inne względy, wywierają niejaka presję na takich krytyków: „powinieneś napisać” – no a jak tu napisać źle o Szymborskiej w, dajmy na to, krakowskim „Tygodniku Powszechnym” albo krakowskiej „Dekadzie Literackiej”¹⁸? Ale już w krakowskim młodoliterackim (pewnie właśnie dlatego, że „młodoliterackim”) „Studium” mógł ukazać się ważny w moim przekonaniu tekst polemiczny, który pokazuje po pierwsze, że wbrew temu, co twierdzą niektórzy starsi krytycy i czasem również pisarze, młodzi starają się interesować twórczością starszych, i po drugie, mają również wobec nich pewne oczekiwania – bynajmniej nie oczekiwanie arcydzielnosci, tylko emocjonalne oczekiwanie poruszenia jakichś tematów ważnych także dla nich, w tym także tematu, jaka poezja jest (jeszcze?) możliwa. Tekst Radosława Wiśniewskiego, krytyka i poety, demonstracyjnie nie jest „recenzją”, tylko niewysłanym listem, pojawia się bowiem pytanie:

Tylko po co [pisać recenzję – P. S.], skoro Noblista i jego twórczość, po otrzymaniu najwyższego odznaczenia w literaturze, przestaje być obiektem racjonalnego namysłu. Nieważne, czy sobie tego życzy, czy nie. Szczerze zaczyna mówić się w bezpiecznym zaciszu opłotków, ale publicznie niktnie wytacza armat¹⁹.

Chciałbym podkreślić kategorię „szczerości”, która wydaje się być ważną dla przynajmniej części pokolenia „roczników 70.” i wiąże się oczywiście z wyczuleniem na fałsz²⁰. Co raczej trudno uznać im/nam za złe, o ile nie prowadzi to do fanatyzmu. Szczere wyznanie na temat wrażeń po lekturze tego tomiku zawrze więc krytyk w formule gombrowiczowskiego ucznia-gówniarza, co znamienne:

Pewnie niebawem ktoś z „Gazety Wyborczej” będzie mnie próbował przekonać, że *Chwila* to dzieło na wskroś wybitne i będzie na kolanach powtarzać, że Noblistka tak udatnie się ujmuje za nieszczęściami świata tego, a ja, jak wariat, nic nie będę z tego

¹⁸ Myślę tu o recenzji T. Cieślaka-Sokołowskiego, który uderzył w bombastyczny ton (a właściwie – użył toposu), pisząc, że „<<Chwila>> Wisławy Szymborskiej nie kilku miesięcy, lecz lat wielu czytania się domaga” i następnie sporo mówił o zdziwieniach w tym tomie, które ponoć dopiero po latach czytania się pojawiają. Zdania „Od ukazania się najnowszego tomiku Wisławy Szymborskiej minęło już kilka miesięcy. W tym czasie o <<Chwili>> sformułowano bardzo dużo uwag, sądów... chyba nawet zbyt wiele. Wydaje się, że niespieszna lektura ponownie przegrała z nakazem recenzowania nowości wydawniczej” brzmią (także stylistycznie) jak parafraza sądu Stali. Ma natomiast rację krytyk, gdy zwraca uwagę na uchylanie ironicznego nawiasu jako na gest dający do myślenia. Według Cieślaka-Sokołowskiego świadczy to o przybliżaniu się do bieguny zachwyty i rozpaczcy jednocześnie. Idem, *Zdziwiona, porównująca. O poznawaniu autorki „Chwili”, „Dekada Literacka”* 2003, nr 5/6, s. 41.

¹⁹ R. Wiśniewski, *Siedem. List, który miał być recenzją, ale przeistoczył się w ideologiczny przytyk do dwóch wierszy noblistki i nigdy nie został wysłany*, „Studium” 2002/2003, nr 6/1, s. 101. Jednak najbardziej bodaj złośliwą recenzję napisała A. Świeściak w „Opcjach” 2002, nr 4/5.

²⁰ Na co zwracał uwagę L. Szaruga, *Bądźmy szczerzy*, „Rzeczpospolita” 2003 (dodatek „Plus Minus”).

rozumiał. Pewnie, Uczeni w Piśmie tak mówią, to pewnie tak jest. Moim wariackim prawem jest mieć co do tego uzasadnioną wątpliwość. Bo jak wzrusza, kiedy nie wzrusza, tylko irytuje²¹.

Nie byłbym zaskoczony reakcją starszego krytyka, że to tylko „hucpa”. Ja tak jednak nie uważam. Wiśniewski celowo wyjaskrawia opozycję Pimkowie – klasa, ponieważ doskonale orientuje się w obowiązujących regułach dyskursowych. Skoro żaden krytyk z tych, których głos jest powszechnie słyszany, nie mówi złego słowa, tylko przekonuje o niepodważalnej wartości danego dzieła, w tym wypadku *Chwili*, to głos młodego krytyka lub poety zostanie natychmiast przez dyskurs zmarginalizowany, czy spacyfikowany jako „niepoważny”, „niedojrzały”, „nieprzemyślny” i tym podobnie „nie-”, bo „prawa młodości i tak dalej” – może zatem najlepiej z góry uznać się za Idiotę (Wiśniewski używa niekiedy takiego pseudonimu, jak również „Jurodiwyj”), błazna, który, choć nikt nie zwraca uwagi na to, co on istotnie mówi, coś jednak mówi od siebie. Młody krytyk, podobnie jak młody poeta, by wejść w dyskursowy *mainstream*, musi złożyć niejaki hołd lenny, choćby tylko w zawołowanie ironicznej formie. Bo i w ten sposób można „przy okazji” coś powiedzieć. Wiedząc, że takimi regułami rządzi się dyskurs publiczny, oczekiwałby od Szymborskiej, że skorzysta z okazji do powiedzenia czegoś ważnego, a przemilczanego jako niewygodne:

Mając Nagrodę Nobla za plecami, zyskuje się jednak szansę powiedzenia czegoś, czego do tej pory się nie mówiło, dowiedzenia, że nagrody było się wartym i nie podzieli się losu osobistości, wobec których Akademia Szwedzka ewidentnie popełniła pomyłkę. [...] Chwilowo Wisława Szymborska, moim zdaniem, szanse wypowiedzenia czegoś nowego nie wykorzystała²².

Oczywiście, można krytykowi zarzucić, że się myli: przecież poetka ma wiedzieć, co dla niego i dla jego pokolenia ważne i palące, i dlaczego miałoby to również być interesujące dla niej (bo, jak wynika, chodzi o to, że nie jest to jeszcze interesujące dla jej publiczności, ale właśnie ma się interesującym stać). Skąd ma wiedzieć, jeśli się nie interesuje, i dlaczego się nie interesuje? – ripostowałby pewnie młody krytyk. A kiedy wypowiada to ktoś spoza „dyskursowych szczytów”, jego głos jest albo ignorowany, albo bagatelizowany, na czym traci jakaś „Sprawa”. Myślenie to, jakkolwiek z pobudek szlachetne, nie uwzględnia czynnika indywidualnej drogi światopoglądowej poetki, która nie musi wchodzić w te obszary, w ogóle nic nie musi. Pozostaje jednak problem prawa młodego czytelnika do wypowiedzenia swojej opinii o tej propozycji:

Tym większy mam żal do Wisławy Szymborskiej, że nie będąc taką ewentualnością wykluczenia [z parnasu – P. S.] zagrożona, nie wykorzystała szansy, ofiarowując

²¹ R. Wiśniewski, *op. cit.*, s. 105.

²² *Ibidem*, s. 102.

mi w ramach paru złotych za tomik, m.in. takie zgrabne estetycznie, bezpieczne etyczne – nie-wiadomo-co.²³

Otóż przypadek ten zwraca uwagę na, niestety, niekorzystną sytuację komunikacyjną, z jaką mamy w dyskursie aktualnie do czynienia²⁴. Jest to brak kontaktu między pokoleniem najstarszym – Mistrzów, a najmłodszym, powiedzmy – Adeptów. Gesty nawiązania kontaktu są jednostronne, czego przykładem tekst Wiśniewskiego, czy zagadnienie „repcji poezji Szymborskiej u najmłodszych poetów”, na przykład u Agnieszki Kuciak. Z drugiej jednak strony nie jest w historii literatury niczym nowym, że w ostatnich latach życia, w ostatnich dziełach, starzy Mistrzowie nie trzymają ręki na pulsie bieżącego życia literackiego. I nie ma w tym nic złego. Jeśli ktoś zawodzi w tym układzie, to starzy krytycy-Mistrzowie, którzy nie pośredniczą między publicznością Mistrzów a wstępującymi pokoleniami, albo też pośredniczeniem tym jest bagatelizujący gest ręką „a tam nie ma nic ciekawego, nie warto tego w ogóle czytać”. Gerontokracja jako dyskursowa „dyktatura oświeconych” zamyka na dialog, ale może ten nie jest wartością? Nie zawsze tak było. Powiem mocniej: wydaje mi się, że milczenie krytyków o młodszej poezji, połączone z pisanie „bezpiecznego etycznie nie-wiadomo-czego” o uznanych twórcach – świadczy nie, bynajmniej, że trzeba się zajmować tym, co najważniejsze, lecz o podszytym lękiem (przed przychodzącym zabić i wziąć za żonę swoją matkę

²³ *Ibidem*, s. 105. Pragnę jednakże przypomnieć, że Szymborska – nie jako poetka, tylko jako osoba publiczna – pozytywnie zaangażowała się w niestety wciąż w Polsce „kontrowersyjną” sprawę prawa gejów i lesbijek do przemarszu przez Kraków. Zabawne były pokazywane przez media postaci odgrążające się, że „za karę” nigdy już nie kupią (i nie przeczytają) jej tomików. Por. także sąd Wiśniewskiego o wierszu *Fotografia z 11 września*: „Zatem zwalniamy się z obowiązku myślenia, zapisujemy zgrabny obrazek, fotografię z 11 września do albumu i pochlipujemy sobie z cicha, bo można tylko popłakać i rozczulić się nad losem odległych, poległych ludzi” (*ibidem*, s. 103).

²⁴ Jak to ujęła D. Kozicka: „Z czasem coraz wyraźniejszym tematem metakrytycznych wypowiedzi młodych staje się pełne rozczarowania (ale też budujące agresję) rozpoznanie, że ich głosy, choć wolne i głośne, mają wymiar jedynie środowiskowy, lokalny, partykularny” (eadem, *Wolanie o kanon? Znamienne wątki dyskusji metakrytycznych na przełomie wieków* [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 59). Potwierdzał to poeta i krytyk średniego pokolenia, P. W. Lorkowski, krytycznie oceniając jednak młodych: „Zanik dialogu jest wynikiem tego, co od jakiegoś czasu dzieje się w naszej kulturze. Chodzi mi o kategoryczne stawianie na młodość, traktowaną jako towar. Wielu <<braci starszych>> (chwalebny przykład: Zbigniew Jankowski) szczerze interesuje się pisanie <<młodszych>>, chętnie zamieniłoby z nimi słów kilka, ale debiutantom i tuż-po-debiutantom wystarcza adoracja <<pokolenia>>” (P. W. Lorkowski, *O złej krytyce, młodych i starych poetach, smaku, odwadze i dobrych manierach* (z P.W. Lorkowskim rozmawia T. Dąbrowski), „Studium” 2002, nr 3/4, s. 89). Lorkowski nie docieka jednak, kto jest odpowiedzialny za ową domniemaną dyktaturę młodości – może nie bynajmniej młodzi? Ważniejsza jest jednak inna refleksja, której dobrze nie przetrawiłem: być może dyskurs Starych dominuje, nie tylko nad Młodymi, ale też nad Średnimi, którzy są w tej komunikacji podwójnie zmarginalizowani, tj. jeśli nie Starzy, to zainteresowanie budzą raczej Młodzi, zaś Średni wypadają z obiegu.

synem?) dryfie w bezpieczną Krainę Łagodności. Gdzie kilka magicznych formuł zwalnia z rozmowy. Wobec takiej sytuacji Wiśniewski stawia prowokujące pytanie z gatunku tych zasadniczych: czy poezja (zaangażowana) jest jeszcze możliwa?

Te dwa wiersze [*Fotografia...* i *Jacyś ludzie* – P. S.] zmuszają mnie do refleksji, czy poezja, jakkolwiek zaangażowana w sprawy tego świata, jest jeszcze możliwa. Czy jest jeszcze możliwe podejmowanie ważkich tematów wierszem. Czy tylko nieprzekonujący ogólny ugłaskany wiersz zdający świadectwo? [...] Jak dotykać wierszem zdarzeń, które naprawdę – mniejsza o to z jakich względów – przekraczają przeciętne ludzkie pojęcie? Myślałem, że Noblistka ma prawo i glejt na takie dywagacje. Ale nie przemawia do mnie i mam o to do niej osobisty żal. Pani wybaczy, kłaniam się do ziemi, ale pozostaję zawiedzionym srodze²⁵.

Z większym dystansem o podobnej kwestii w związku z *Chwilą* mówił Piotr Michałowski, zwracając uwagę na liczne powtórki stylistyczne i tematyczne (autor użył pojęcia „autoparafraza”). Oba te sądy można uznać za przyczynki do definicji „Krainy Łagodności” w postaci prototypowej:

Powtórka tych motywów wpisuje się w modalność elegijną: trudne dylematy zostają zastąpione spokojną konstatacją, wątplenie – determinizmem, prowokacja i bunt – afirmacją. [...] Świat został niepostrzeżenie oswojony, a więc jedyny możliwy bunt dotyczy tego właśnie faktu. Ostatni akt niezgody to obrona przed przyjęciem narzucającej się tu łatwej postawy *nil admirari*²⁶.

Nie należę do osób, które w buncie widzą absolutną wartość, zwłaszcza literacką, jakkolwiek nie należę też do kontestatorów buntu, uważam, że za tą postawą, jak również za prowokacyjnością, stoi namysł nad światem, a zatem poszukiwanie światopoglądu. A to chyba jest wartościowe? Przypuszczenie to opieram na krytycznym stosunku do osób, które mówią, że lepiej nie myśleć, na przykład twórcy telenowel. W mojej więc lekturze *Chwili*, a także *Dwukropka*, uwaga zwraca się na delikatnie zasugerowane zmaganie się poetki właśnie z przyzwyczajeniem do świata, jak we *Wczesnej godzinie*, kiedy przesypia się cud czy bardzo wprost w *Nieuwadze*: „Źle sprawowałam się wczoraj w kosmosie. / Przeżyłam całą dobę nie pytając o nic, / nie dziwiąc się niczemu”²⁷. Paradoksalnie jednak namysł nad tym prowadzi do zdziwienia, że taka postawa jest możliwa. O tym napięciu mówi także najświetniejszy w mojej lekturze wiersz z obu tych tomików, *Stary profesor*. Jego bohater jest postacią bliską poetce w dziwieniu się jakby mniej, choć „Trochę z tego zostało” – to znaczy, z młodzieńczej naiwności, zapalczywości, głupoty, niegotowości.

²⁵ *Ibidem*, s. 103-104.

²⁶ P. Michałowski, *op. cit.*, s. 157.

²⁷ W. Szymborska, *Dwukropek*, Kraków 2005, s. 33, *Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5*, t. 50.

Kiedy wieczór pogodny, obserwuję niebo.
Nie mogę się nadziwić,
ile tam punktów widzenia²⁸.

Owe liczne punkty widzenia mogą być na przykład gwiazdami, co mogłoby odсылać do motywu Ananke, gwiazd determinujących los człowieka i patrzących na niego²⁹. A jednak to byłby tylko jeden punkt widzenia, tymczasem – pozostaje ich wiele. Determinizm, o którym mówił Michałowski, też nie byłby taki pewny, a patrzenie w niebo nie musiałyby oznaczać afirmacji. Po drugie, poczynawszy od *Chwili*, w poezji Szymborskiej pojawia się dużo ukrytych myśli o śmierci. Kluczowy jest tu wiersz tytułowy, gdzie w celowo landsztaftowy obrazek³⁰, zderzony z autoparafrazą („kambry”, „sylury” itd.), wpisana zostaje na pozór mimochodem formuła modlitewna („Las pod pozorem lasu na wieki wieków i amen”; zwraca też uwagę formuła o ścieżce „od zawsze do zawsze”, sugerująca egzystencjalny „początek – i koniec”) i pozornie oczywiste dopowiedzenie, że chwila ta jest „ziemską”. Cóż bowiem można jednak powiedzieć o „chwili nieziemskiej”, zwłaszcza że być może w ogóle nie ma tam już „prawa chwili”? Póki więc przebywa się na ziemi, dobrze korzystać z prawa chwili, cieszyć się nim. „Memento mori, sed carpe diem”, zdaje się mówić Szymborska. I to wcale nie jest takie oczywiste! Z drugiej strony wiersz *Spis* sugeruje, że poetka zdaje sobie sprawę, iż jej śmierć pozostawi wiele niezadanych pytań (być może także te, które mogłaby postawić w imieniu innych pokoleń). I niejako waha się na przestrzeni obu tomików, czy przypomnieć pytania, które uważa za najważniejsze, czy też może pogodzić się z faktem ich utracenia. Wydaje się, że *Dwukropek* byłby raczej opowiedzeniem się za tą pierwszą możliwością. I można powiedzieć przy tym, że powtarzając swoje dawniejsze pytania, robi to w sposób łatwiejszy, a artystycznie nie zawsze udatny³¹. Celowo? Dla jednych taka

²⁸ *Ibidem*, s. 16-17.

²⁹ Może to wywoływać niejaki skojarzenia z fundamentalnym problemem filozoficznym T. Micińskiego (pisałem o nim w rozdziale *Ananke w mroku gwiazd* w mojej książce *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*, Toruń 2005). A. Wiatr przywołuje także Micińskiego przy nieco innej okazji: „Tak, stanowczo nie jest człowiek, wbrew Micińskiemu, <<komet królem>>, a i Szymborska dość daleko odjechała od stylistyki i słownictwa <<W mroku gwiazd>> i <<Króla Ducha>>”. Tylko kiedy Szymborska była blisko tej stylistyki!? Zob.: A. Wiatr, *Z dołu i z góry*, „Twórczość” 2006, nr 2.

³⁰ „Idę stokiem pagórka zazielenionego. / trawa, kwiatuszki w trawie / jak na obrazku dla dzieci. / Niebo zamglone, już błękitniejące. / Widok na inne wzgórza rozlega się w ciszy” (W. Szymborska, *Chwila*, Kraków 2002, s. 5-6). Podobnie myśli o tym wierszu M. Stala, *Pan Newton...*

³¹ J. Mikołajewski twierdził: „Podejmując zawieszone pytanie: <<Czy poezja Szymborskiej jest łatwa?>>, powiedziałbym więc: jest trudna dla autorki i trudna w materii, łatwa w lekturze, choć nie tak już łatwa do zaakceptowania”. Sąd ten został sformułowany przy okazji *Dwukropka*, lecz brzmi zarazem tak, jakby odnosił się do całości tej twórczości, krytyk nie podejmuje więc kwestii, czy *Dwukropek* różni się czymś od znanej dotychczas Szymborskiej – z poezji i z interpretacji. Idem, *Pytania z dwukropkiem*, „Gazeta Wyborcza” 2005, 28 XI, s. 18. Zgadzałoby

teza broniłaby poetki przed zarzutami o artystyczną porażkę. Krytyk jeszcze życzliwy *Chwili*, Piotr Michałowski, *Dwukropek* ocenił bardzo źle. To, co jeszcze przy poprzednim tomie skłonny był tłumaczyć jako prawo poetki do „poezji chwilowej”, lekkiej, tutaj już irytuje:

Rewelacji także zabrakło i trudno wskazać wiersz, który uzupełniłby dorobek poetki o jakąś wypowiedź istotną. [...] Przyznam, że począwszy od *Chwili*, która nie dorównując wcześniejszym tomikom, dotkliwie ujawniła wyczerpywanie się repertuaru, stałem się wobec Szymborskiej podejrzliwy, przyjmując w lekturze następnych utworów postawę tropiciela wtórności³².

Postawa ta przekonująco dowodzi, że Szymborska powtarza dawne pytania i dawne koncepty. Pozostaje, jak wspominałem, kwestia oceny tego zabiegu. Aneta Wiatr go docenia:

się to z sądem P. Śliwińskiego, że „raczej nie myślimy o tej poezji, posługując się porządkiem kolejnych książek, lecz wyluskując z nich wiersze o największej sugestywnej sile. W żadnym z dojrzałych zbiorów poetki wierszy takich nie brakowało”. P. Śliwiński, *Czekanie, namysły*, „Nowe Książki” 2006, nr 3, s. 56. Takie rozpoczęcie tekstu jest znamienym chwytem retorycznym: pozwala zasugerować, że nie wszystkie wiersze z *Dwukropka* należą do grupy „najsugestywniejszych” bez wdawania się w krytyczne szczegóły, i przejść do mówienia o wierszach bardziej udanych. Jest to zatem podobny chwyt, jakim posłużył się M. Stala przy okazji *Chwili*. Uzmysławia to niejako trudności, jakie mają uznani krytycy, gdy ich „uznanność” krępuje swobodę w ocenie pomników.

³² P. Michałowski, *Repetenci w szkole świata?*, „Pogranicza” 2005, nr 6, s. 91-92. A. Wiatr (*op. cit.*) z kolei przestrzegała innych krytyków: „na tę przewrotną <<lekkość>> Szymborskiej, na to *sotto voce* *grazioso* już nabrało się wielu miłośników *grave risoluto* i *tutta la forza*, co jest uwagą słuszną, choć jeszcze nie dowodem na wielkość *Dwukropka*, który krytyczka omawia. Nie dowodzą teje także odwołania (krytyczki) do Nietzschego i Pascala, Gombrowicza, Leśmiana i Miłosza”. Hiperboliczny jest także dyskurs R. Matuszewskiego, (R. Matuszewski, *Dwukropek, czyli nadzieja*, „Zeszyty Literackie” 2006, nr 1), zbudowany na dogmacie „oczywistości” wielkości tej poezji, której w związku z tym nie trzeba uzasadniać. Podobnie nic nie wynika ze streszczenia-recenzji M. Kościańczuk (M. Kościańczuk, „Topos” 2006, nr 1/2, s. 176). Antytetycznie (zgodnie z moją klasyfikacją) rozważa sprawę A. Kałuża (*op. cit.*, s. 2): „<<Dwukropek>> raczej nie wprowadza wiele innego i nowego do twórczości poetki. Zasada <<Znacie, to przeczytajcie>> sprawdza tu swoją adekwatność. To pisanie przyjemne i proste, choć czasami prostota poetki bywała zwodnicza”. Podobnie T. Cieślak-Sokołowski przy okazji *Dwukropka*: „Twórczość autorki *Końca i początku* rządzić się zdaje specyficzną dynamiką. Jest to dynamika powrotów, ciągłego, upartego rozwijania podjętych raz wątków i tematów, jest to technika spiralnego nadbudowywania kolejnych składników poetyckiego myślenia”. Pod koniec jednak zaznaczył, że efekty nie zawsze są świetne: „Nie w nowości poszukiwać jednak należy wartości tej poezji, lecz w konsekwencji, z jaką powraca ona do zasadniczych problemów postawionych już w jej początkach. Skoro ten model poezji nadal jest w stanie generować wiersze świetne (obok wyraźnie słabszych, to prawda) – takie jak *Nieobecność*, *Wypadek drogowy*, *Zdarzenie*, *Stary profesor*, *Uprzejmość niewidomych*, *Okropny sen poety* czy *Właściwie każdy wiersz* – trudno go posądzać o skostnienie. Ostatecznie jakimś wyjściem jest zawsze wejście. Czy tak brzmi <<Lekcja Starych Mistrzów>>?” (T. Cieślak-Sokołowski, *Interpunkcja Wisławy Szymborskiej*, „Dekada Literacka” 2005, nr 6).

Te niedociśnięcia pedału, niedopięcia, zawieszenia albo odpowiedzi „dialektyczne”, znoszące się wzajemnie, neutralizujące, te paty, remisy, te efektownie rozgrywane, a nierozegrane gry o wyniku zero – gotowiśmy w pierwszej chwili brać za słabość wiersza, dopóki przy bliższym wejrzeniu nie wychynie z tego światopogląd. Godzien szacunku dla jego intelektualnej uczciwości, dla jego odważnego agnostycyzmu i prohibicjonizmu, dla poetyckiego *primum non nocere* (zresztą autorstwa Horacego), tak dosadnie wyłożonego w przemówieniu sztokholmskim z 7 grudnia 1996 roku i zamarkowane już wcześniej pytaniem o poezję...³³

Poświęciłem sporo miejsca Szymborskiej-w-dyskursie z tego względu, po pierwsze, że należy do najważniejszych zjawisk w poezji polskiej, a po drugie traktując jej przypadek poniekąd jako modelowy, zwłaszcza w zakresie recepcji. Podobne dyskursy hiperboliczne przeczytać można bowiem o Lipskiej i Krynickim, do których teraz przechodzę. W 2001 roku Ewa Lipska wydała tomik *Sklepy zoologiczne*, kontynuujący serię wydawanych regularnie co dwa mniej więcej lata tomików. W przeciwieństwie do poprzedniego (1999, 1999) wydaje się słaby, w wielu miejscach sprawia wrażenie manierystycznej autoparafrazy, powielania środków poetyckich, używanych przez siebie wcześniej do wyrażenia jakichś sensów³⁴, lecz tym razem przy niewielkim udziale treści w efekcie finalnym, lub udziale treści dość oczywistych. Krótko mówiąc, okazało się, że forma, do której poetka przyzwyczała, może funkcjonować także bez tematów, do których poetka przyzwyczała (bo krąg tych tematów był u niej w miarę stały). Nowością pod tym względem okazał się tom *Ja* z 2003 roku, w którym Lipska niejako „poluzowała” swoją formę, a także wprowadziła nową tematykę³⁵. Wydaje się, że ważne dla tej przemiany było ukazanie się *Chwili* Wisławy Szymborskiej. Także Lipska decyduje się (również w jednym z pierwszych wierszy, ściśle – w drugim) zwrócić uwagę na wagę ulotnych ziemskich chwil, tylko o ile u Szymborskiej chwilę reprezentuje obrazek czy wyklejanka, u Lipskiej jest to zdjęcie: „Christoph P. / światłoczuły fotograf / robi mi zdjęcie”, tym natomiast, co zostaje „utrwalone” na zdjęciu, nie są bynajmniej obrazy, tylko paradoksalnie to, czego aparat nie „chwytą” – data, dźwięk, zapach, pocucie (pustki):

Jest 2003 rok.
Za ścianą teleturniej.
Nadmiar niczego.
Neurotyczny zapach bazylii³⁶.

³³ A. Wiatr, *op. cit.*

³⁴ Był to główny zarzut autorki recenzji (A. Świeściak, *Ćwiczenia z poetyki*, „Opcje” 2003, nr 2).

³⁵ Tak pisałem o nim w recenzji: P. Sobolczyk, *Pisanie fotografii*, „Pogranicza” 2003, nr 5, s. 95-97.

³⁶ E. Lipska, *Ja*, Kraków 2003.

„Światłoczuły fotograf”, jak interpretowałem, to „fotograf czuły na światło chwili” i poetyckim odpowiednikiem takiego fotografa pragnie być Lipska³⁷. Najszczęśliwsze chwile poetce zdarzają się w krainie, którą określa mianem „Gdzie Indziej”, poniekąd jak z ludowej bajki (*W ręcznie haftowanych miasteczkach*³⁸), natomiast ich rewersem są zapisy chwil, w których poetka styka się ze „współczesnością”. Tutaj chciałbym zwrócić uwagę na znamieny motyw „wyobraźni olfaktycznej”. O ile w szczęśliwej chwili „u siebie” czuć bazylię, o tyle w przypadkowo napotkanej po drodze dyskotecie – smród potu. Zetknięcie poetki z barbarzyńską młodzieżą to nieomal wyprawa do Jądra Ciemności:

Ocierają się o siebie chłopcy dziewczyny mężczyźni.
Noc spocona. Bez żadnego stylu. Trywialny dźwięk.
Stajnia ciał. Otwarta na oścież podkasana noc.

I wszystko byłoby banalne
gdyby nie to że musieliśmy się zatrzymać
i wymienić koło w samochodzie.
Omiatały nas bełkotliwe światła.
Pochód pijackich słów. Bulgot dusznego powietrza.

A my przy śrubach. Podnośnik. Klucz.
Nakrętki. Dokręcanie.

zapach potu zniknął dopiero za lasem.
Opuszczałam kraj który do mnie nie należał.
Nazywał się Dyskoteka. I mówił językiem szczura.

Nasz samochód przepraszał. Czasem tak się zdarza³⁹.

Wiersz ten świadczy o całkowitym braku zrozumienia dla młodych ludzi, więcej, jest zapisem chwili przerażenia istnieniem „obcego świata” obok, wobec którego nie można zdobyć się na żadną empatię. Bawiący się w dyskotecie ludzie są przez poetkę animalizowani (stajnia, szczur). Owszem, są młodzi ludzie, którzy mogą wejść w świat poetki – początkujący poeci czy w ogóle „kulturalna młodzież” (wiersze *Drzazga* oraz *Ja-oni z Drzazgi*). Empatii nie odczuwa także podmiot wiersza *Tramwaj*, w którym pod adresem ustępującej miejsca roześmianej dziewczynki snute są nieomal zawistne myśli w duchu „ten się śmieje, kto się śmieje ostatni”:

Ciesz się dziecko jeszcze,
ciesz się tą chwilą. Tym tramwajem. Tym Dalej

³⁷ P. Sobolczyk, *Pisanie fotografii*.

³⁸ E. Lipska, *Gdzie indziej*, Kraków 2005, s. 7.

³⁹ *Ibidem*, s. 17.

Ale nie Najdalej. To wiem.
Twoje siwe włosy czekają już
na tramwajowej pętli.
Ja siedzę jeszcze
kiedy wysiada twoja biała laska
podpierająca moją przepowiednię.

Do ciebie mówię, dziecko⁴⁰

Dziwnych rzeczy oczekuje poetka od dziecka, ponura i zgorzkniała jak Roza Weneda z przepowiedniami starości, których dziecko nie jest w stanie pojąć. Wiersz ten jest zapisem chwili, w której obecność dziecka sprawia poetce przykrość⁴¹. Nic dziwnego, że w krainie „Gdzie Indziej” poetka zamierza spotykać tych, „którzy nie przychodzą na świat”⁴². A w kolejnym tomie *Drzazga* z 2006 roku wątek zapachowy jest kontynuowany w znamienym *entourage*’u:

Czytam wiersze w sali gimnastycznej.
Nieprzychylny zapach potu.
Łuszczy się wiejskie popołudnie.

Dziwactwo z tą poezją.
Hip hop w stereofonicznych nausznikach.
Strzepuję z siebie pszczołę.
Zachrypnięty silnik gardła.

A ja jeszcze o kłusownikach epoki
pułapkach ontologii
wulgarnym żwirze miłości
i o innych zawrotach głowy.

A oni pytają czy znam
Poker Texas
i czy zaloguję się z nimi
na następne spotkanie⁴³.

Przychodzi mi na myśl, że latem, zwłaszcza na południu Europy, ale i w Polsce, gdy zepsuje się klimatyzacja, smród potu można poczuć także w bibliotekach i muzeach, zatem używanie go jako metafory określającej młodych ludzi w ogóle świadczy chyba o złej woli wobec nich. Śmierdzą, tylko inaczej, także małe miasteczka:

⁴⁰ *Ibidem*, s. 5-6.

⁴¹ Pisałem o tym w recenzji: P. Sobolczyk, *Jaka poezja w czasie marnym?*, „Pogranicza” 2005, nr 2, s. 83-85 (pierwotnie tytuł brzmiał *Marna poezja w czasie marnym*, ale na prośbę redakcji został złagodzony).

⁴² E. Lipska, *Gdzie Indziej*, s. 7.

⁴³ Eadem, *Drzazga*, Kraków 2006, s. 17 (wiersz *Lekcja poezji*).

Lato z polskiego grilla. Zgryźliwy upał.
Na rynku metaboliczny McDonald.
despotyczny zapach spalin⁴⁴.

Pozytywnym odpowiednikiem tych ludzkich smrodów jest zapach minionych chwil przy „kawie z chmurami” albo zapach róż w ogrodzie, albo „róż centyfolii” przerobionych na konfitury, względnie zapach „tarcicy” poczuty u „młodego cieśli słów”, czyli początkującego poety, któremu podoba się poezja Lipskiej⁴⁵. Jeśli mam do poetki pretensję o tak ustawioną krytykę współczesności (a dochodzi do tego jeszcze wątek „komputerowo-internetowo-komórkowy”), to nie dlatego, że ta współczesność jest „taka super”, tylko dlatego, że jest to krytyka nader łatwa, a jej źródłem jest chyba głównie uczucie odrazy, a niekiedy resentymentu⁴⁶. Poziom tej krytyki jest niebezpiecznie bliski prototypowym narzekaniom starszych pań w tramwajach na upadek świata. „O tempora, o mores, ubi sunt”. Przez co wiersze te dają czytelnikowi – tylko że nie młodemu, oczywiście – łatwe i bezproblemowe potwierdzenie i utwierdzenie jego światopoglądu. U Szymborskiej znajdziemy dwa wiersze, mówiące poniekąd o analogicznych sytuacjach co *Dyskoteka* i *Lekcja poezji*, a mianowicie *Bal (z Chwili)* i *Uprzejmość niewidomych*, które nad nimi jednakże mają tę przede wszystkim przewagę, że odnoszą się do opisanych ludzi z szacunkiem i wyrozumiałością, a do siebie nie z poczuciem wyższości, a nutką autoironii. O kiczowatym balu Szymborska mówi: „Nie wiem jak komu – / mnie to zupełnie wystarcza / do szczęścia i do nieszczęścia”⁴⁷ przecież chyba nie tylko dlatego, że w swej staroświeckości jest znakiem minionych „lepszyc” czasów. Chętnie przeczytałbym u Lipskiej wiersz-zachętę do przemyślenia kwestii, dlaczego młodzi ludzie w dyskotecę, niewątpliwie czując smród swoich potów, mimo wszystko chcą tam przebywać i zazwyczaj sprawia im to przyjemność. Jest o czym myśleć! To zaś, co aktualnie poetka proponuje, to „fi!” jakiejś *precieuse*. Oprócz budzących moje wątpliwości spraw treści, dochodzą jeszcze kwestie formalne. Większość wierszy zamieszczonych w trzech ostatnich tomikach poetki uważam za słabe. Zdecydowanie poniżej poziomu jej wcześniejszej twórczości. Jednak każdorazowemu ukazaniu się tomiku poetki towarzyszą dysk-

⁴⁴ *Ibidem*, s. 19.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 13. Niekiedy poetka wprost daje do zrozumienia, że banał staje się jej ideałem poetyckim, por. np.: „I wreszcie ten banał za którym tęsknimy. / Ogród w ustach” (eadem, *Dzieci z moich wierszy*, [w:] eadem, *Sklepy zoologiczne*, Kraków 2001, s. 19). Zob. również: „I ten wiersz pod górę / w którym za dużo cukru. / Lub za mało muzyki sfer” (eadem, *Zawdzięczam życiu*, [w:] eadem, *Gdzie Indziej*, s. 43).

⁴⁶ Por. też: panel krytycznoliteracki *Drzazga w gust*, w którym na zaproszenie T. Cieślaka-Sokołowskiego i Fundacji Dynamis podjąłem się wy tłumaczenia, dlaczego nie piszę recenzji *Drzazgi*, co samo w sobie stało się recenzją. Zapisu panelu nie zechciała wydrukować „Dekada Literacka”, uzasadniając to przyjaźnią poetki z zespołem. Zechciała natomiast panel (z drobnymi uładzeniami) wydrukować „Fraza” 2007, nr 2.

⁴⁷ W. Szymborska, *Chwila*, s. 39.

sy hiperboliczne, w których wychwala się je, choć nie wiadomo właściwie za co (recenzenci nie starają się o dowody)⁴⁸. Wydaje mi się, że Lipska, której pozycja w dyskursie w ostatnich latach znacznie się wzmocniła (tom *Ja* był finalistą Nagrody Nike⁴⁹ i otrzymał Nagrodę „Odry” za 2003 rok, tom *Gdzie Indziej*, co ze zgorzeniem wywróżyłem, także został do tej nagrody nominowany⁵⁰), jak napisał Piotr Śliwiński *à propos* uznania, z jakim spotkał się tom *Ja*: „Dzięki temu Ewa Lipska awansowała na pozycję, jaką zajmowali poprzednio Miłosz, Różewicz czy Rymkiewicz”⁵¹, dała się złapać na dur zachwyconych krytyków i gdy tylko napisze więcej niż piętnaście wierszy, składa do druku tomik, doskonale wiedząc, że nikt jej nie odmówi wydania⁵², a krytycy

⁴⁸ Por. np.: A. Szymańska, *Niezniszczalne oblicza miłości*, „Przegląd Powszechny” 2004, nr 1 (jest to właściwie o m ó w i e n i e tomików E. Lipskiej, T. Jastruna i A. Mandaliana, w którym stwierdza się mówienie tych poetów o miłości, bez jakiegokolwiek interpretacji lub oceny); A. Morawiec uznał, że tom *Gdzie Indziej* jest „najlepszy chyba w ostatnich latach”, ale chciałby znać powody i dowody (A. Morawiec, *Sprana plama nieba*, „Nowe Książki” 2005, nr 5, s. 72); J. Gizella pół recenzji poświęcił na rozważania o dawnej poezji Lipskiej i jej związku z Nową Falą, dochodząc do słusznego skądinąd wniosku: „Jeśli jednak skusimy się do porównania i przywołania czyjegoś nazwiska, poza Krynickim, to przede wszystkim Adama Zagajewskiego. Kiedyś ironiczny, a nawet złośliwy i bezlitosny (dla oponentów) poeta, ostatnio bardzo złagodniał, a o programach grupowych nawet mu lepiej nie przypominać. Dziś jest nostalgicznym wędrowcem po mieście swojej <<chmurnej>> młodości. Widocznie postanowił nieco odpocząć po światowych peregrynacjach w niszy galicyjskiej” (J. Gizella, *Sensoterapia*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 2). Dla krytyka nie jest to jednak paralela deprecjonująca; A. Poprawa, *Chmury do kawy*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 8, s. 14-15 (dodatek „Książki w Tygodniku”).

⁴⁹ Oto, jak redakcja uzasadniała w krótkiej notce wybór tego tomu: „W nominowanym do nagrody Nike zbiorze <<Ja>>, który ukazał się w marcu ubiegłego roku w Wydawnictwie Literackim, znajdziemy wszystkie rozpoznawalne znaki twórczości Ewy Lipskiej”. Zob.: *Kim jest Ewa Lipska*, „Gazeta Wyborcza” 2004, 9 X.

⁵⁰ Cytuję całe „u z a s a d n i e n i e” (warto nb. zwrócić uwagę na różnicę w dyskursie tych uzasadnień w odniesieniu do esejów i prozy a poezji): „Po tomie *Ja*, który przed dwoma laty znalazł się w finale nagrody Nike, szybko przyszedł tom kolejny. W *Gdzie Indziej* jest dużo wierszy o uczuciu, o miłości, np. *Opera mydlana*, *Naleśniki z serem*, *Szeregowcy miłości*, *Placebo*. Jest też ciągle zdziwienie niby-życiem, które przypomina operę mydlaną, nieprawdziwym zgiełkiem udającym prawdziwy świat: <<W wielkim gadulstwie świata / jestem zaledwie wtrąconym szeptem / w akustyczne fortissimo>>” (M. Radziwon, *Dwudziestka po raz dziesiąty*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 116). Jak więc widać, kluczowa jest informacja, że poprzednia książka autorki już była nominowana, konstrukcja tego zdania zdaje się wręcz retorycznie sugerować, że „szybko” poetka chce sięgnąć dalej niż tylko „final”, zarazem jest to uzasadnienie pojawiania się tej książki w gronie nominowanych. Jakby obowiązywała zasada, że kto raz był nominowany, wydaje zawsze książki co najmniej (tak) dobre. Połowę uzasadnienia stanowi wymienianie tytułów, co oczywiście ma wartość informacyjną, ponieważ nominowanie do nagrody tomu, w którym nie ma wierszy, byłoby nieuzasadnione. Resztę stanowi cytat z krótkim komentarzem.

⁵¹ P. Śliwiński, *Kanon, hipoteza konieczna*, [w:] *Kanon i obrzeża*, s. 87.

⁵² Jak się dowiedziałem w kularach, jest wręcz odwrotnie: to wydawnictwo domaga się od poetki kolejnych tomów.

będą jej pozycję umacniać. Tymczasem z tych trzech tomów można by odsiać wiersze słabe i ułożyć jeden dobry tomik⁵³. Wątek „krytycznego spojrzenia na współczesność” pojawia się także w *Kamieniu, szronie* Ryszarda Krynickiego (2004). Tom ten wzbudził duże zainteresowanie, gdyż, podobnie jak w przypadku Szymborskiej, ukazał się po dłuższej przerwie. Wiersze w nim zawarte można podzielić na kilka grup, metafizyczne (moim zdaniem najciekawsze), podróże i „współczesne”; ponadto w tomie znalazła się spora grupa wierszy starszych, drukowanych już w tomie *Magnetyczny punkt* (1996) i cztery przekłady⁵⁴. Krynicki zdecydował się na technikę „poetyckiego zapisu zasłyszanego” (czy zobaczonego), która to „poetyckość” właśnie spowoduje, iż samo „zasłyszane” się, powiedzmy, zdekonstruuje. Metoda ta podpatrzona została być może u Białoszewskiego, chociaż zauważam taką różnicę, że w przypadku poetyckiego Mistrza nigdy nie mam wrażenia, że moralizuje. Ale i u Krynickiego lektura moralizatorska nie jest jedyną możliwą. Zobaczmy na przykład wiersz *Full wypas (w Internecie)*:

Full wypas: Norwid.

Komplet. Pięć tomów w futerale.

Wyglądają na nieczytane⁵⁵.

To oczywiście, że wiersz daje się czytać jako „krytyka młodzieżowego języka”, albo internetowego języka, „krytyka kultury masowej, w której sprzedaje się książki nigdy nieczytane” itd. Ponieważ jednak poeta nie dodaje komentarza od siebie, trzeba uzupełnić, że jest to krytyka „łagodna”, raczej „namysł nad stanem świata” niż „gromienie”. Takie odczytanie jest bardzo bliskie prototypu „Krainy Łagodności”. Rzecz w tym, że wiersz ten można przeczytać także nie na poważnie, tylko jako dowcip, który wprowadzie nie każdego rozśmieszy, ale lektura taka na skali prototy-

⁵³ W rozmowie z J. Mikołajewskim poetka powiedziała: „Jeśli nawet zdarzają się miesiące, kiedy nie piszę, nie ma to dla mnie żadnego znaczenia. Nie myślę o tym. Może nawet nic już nie napiszę? <<Poeta się nie jest, poetą się bywa>>, jak ktoś mądrze zauważył. Martwiłaby mnie bardziej <<nadczynność>> pisania”. Być może nie przytrafia jej się „nadczynność” pisania, czy nie przydarza jej się jednak „nadczynność wydawania”? W wierszu *Gadulstwo świata* mówi z przyganą o współczesnym świecie: „W wielkim gadulstwie świata / jestem zaledwie wtrąconym szeptem / w akustyczne fortissimo”. Tak zwane „przegadane wiersze” – lub wiersze słabe – także mogą się przyczyniać do zwiększenia „gadulstwa świata”. To ciekawe zagadnienie interesuje poetycko także np. L. Szarugę (o czym będzie mowa niżej), ale, w mojej ocenie, w dużo ciekawszy sposób. Wywiad ukazał się w „Wysokich Obcasach”, cytuję za: *Olśnienia w nocy są najmniej praktyczne*. (Z Ewą Lipską rozmawia Jarosław Mikołajewski), [on-line], <http://lipska.wydawnictwoliterackie.pl/wywiady.php>

⁵⁴ Te dwie ostatnie grupy wierszy mnie w niniejszym tekście nie interesują. O kompozycji tomu zob.: T. Cieślak-Sokołowski, *Pytania o Jest. Wstęp do lektury tomiku Ryszarda Krynickiego „Kamień, szron”*, „Dekada Literacka” 2005, nr 3-4.

⁵⁵ R. Krynicki, *Kamień, szron*, Kraków 2004, s. 80, *Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5*, t. 47.

powości sytuuje się od prototypu już nieco dalej, a intencja moralizatorska staje się mniej oczywista. Z tego względu wiersze Krynickiego mają pewną przewagę nad omawianym wycinkiem twórczości Lipskiej. Balansują w pobliżu prototypu. I już jest sprawą czytelnika je ocenić. Jeśli o mnie chodzi, te kilka wierszy wywołuje u mnie raczej wzruszenie ramion i pytanie „no i co z tego”, przypuszczalnie dlatego że, inaczej niż Krynicki, nie wierzę w ostre rozróżnienie między „kulturą wysoką” a „niską”, co nie znaczy, że widzę je jako jedno, bo widzę je raczej jako prototypy, stopniowalne oczywiście. Sądzę jednak, że można powiedzieć o jeszcze jednej lekturze, tym razem już dość mocno oddalającej te wiersze od prototypu „Łagodności”, bo przechodzącej na stronę „ekspercką”. Mianowicie w tej lekturze należałoby się zastanowić nad nowofalowym programem lingwistycznym, wspomnieć o nieufności, przypomnieć o roli gazety w poezji tej formacji (gazeta zresztą pojawia się w wierszu *Więcej czadu*, a znacząco w *Sposobie*⁵⁶). I taki rodzaj dwutorowości dostrzegam w ostatnich wierszach Krynickiego, również tych „metafizycznych” – jest w nich coś, co prowokuje do posądzenia je o banalność, ale zarazem niemal zawsze (wyjątkiem jest dla mnie np. wiersz *Prawda?*) znajdzie się w nich pewien element nakazujący dodać jakieś „ale”. Należy tylko każdorazowo w swoim czytelnicznym sumieniu rozważyć, czy to „ale” daje wiele. A oto jeden z wierszy metafizycznych pt. *Pytanie późnojesienne*:

Skąd wie zimowe futerko, że na wiejskich kotkach
ma wyrosnąć długie, puszyste i gęste,
a na ich udomowionych siostrzyczkach,
już krakowskich mieszczkach,

cieliste i kuse?⁵⁷

Ze względu na użycie zdrobnień wiersz sprawia wrażenie kiczowatej czułościowości, która przypuszczalnie spodobałaby się „krakowskim mieszczkom”. Stawiane przez poetę pytanie również nie wydaje się sprawiać szczególnej intelektualnej satysfakcji. Bo o co tu pyta, o to dlaczego natura jest taka, jaka jest? Natura jest w tym przypadku reprezentowana przez zantropomorfizowane „futerko”, które coś „wie”, rośnie więc w sposób uświadomiony, co oczywiście jest metaforą. Z drugiej jednak strony wiersz ten można odczytać jako jeszcze jeden namysł Krynickiego nad tym, co „Niepojęte”, bo „Jest”⁵⁸. Rzecz w tym, że tego rodzaju eksplikacja może posłużyć do dowartościowywania jakiegokolwiek pytania zadawanego przez Krynickiego. Oto na przykład już po ukazaniu się *Kamienia, szronu* w „Tygodniku Powszechnym” ukazał się jeden nowy wiersz poety. Opublikowanie jednego utwo-

⁵⁶ „Z gazet czytam już tylko nagłówki w kiosku, kiedy płacę za bilet. / Za odłożoną kasę kupię w taniej jatce / niejedno dzieło, bestseller sprzed roku” (*ibidem*, s. 86).

⁵⁷ *Ibidem*, s. 78.

⁵⁸ Por.: *ibidem*, s. 7.

ru zdaje się sugerować, że poeta uważa go albo za bardzo udany, albo za bardzo ważny, o ile nie jedno i drugie jednocześnie. Wiersz nosi tytuł *Przez to*:

Milczałem wiele lat.
Nic się przez to nie stało –
ani dobrego,

ani złego.
(02.2005)⁵⁹

Zrozumiem zarówno tych, którzy powiedzą, że jest to wiersz dający do myślenia o problemie milczenia i poetyckiego milknięcia, ważenia słów itd.⁶⁰, jak i tych, którzy powiedzą, że jest to „żałosne piśnięcie” (jak się wyraził Maciej Cisto o nowych wierszach Krynickiego)⁶¹ i słabe echo poety, który nie ma nic do powiedzenia. Mnie jednakże zastanawia pewien paradoks z tym wierszem związany. Otóż jest on przerywaniem ciszy, zgodnie z myślą Szymborskiej, że „Kiedy wymawiam słowo Cisza, / niszczyć ją”⁶². I owo przerywanie ciszy (lub milczenia) nie powoduje nic, ani dobrego, ani złego dla czytelnika tego wiersza. Pozostaje więc paradoksem fakt, że został opublikowany (staje się zresztą jasne, dlaczego jako byt pojedynczy). I ze względu na ów paradoksalny mechanizm weń wpisany, uważam, że jest w tym wierszu coś niepokojącego. I znów można powiedzieć „niepojęte, że w ogóle Jest”. Skoro równie dobrze mogłoby go nie być⁶³. W związku z sygnalizowaną przeze mnie ambiwalencją poetyckich sensów tej poezji zarysowała się pewna dwutorowość w recepcji tej poezji – zbyt moim zdaniem skrajna – albo czytamy natchnione peany⁶⁴, albo

⁵⁹ R. Krynicki, *Przez to*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 39, s. 17.

⁶⁰ Tak interpretuje punkt dojścia poezji Krynickiego A. Świeściak, *Powolne zanikanie Ryszarda Krynickiego*, „Opcje” 1998, nr 1, s. 6-12.

⁶¹ W rubryce „Przegląd czasopism” w „Arte” 2006, nr 1, s. 78-79.

⁶² W. Szymborska, *Chwila*, s. 14.

⁶³ Zanim wiersz ten został wydrukowany, M. Stala sformułował uwagę oświetlającą ten aspekt poezji Krynickiego: „Być może były to dla Krynickiego lata jakiejs wewnętrznej (a więc: dla nas nieuchwytniej) próby. Próby wytrzymałości, powściągliwości, milczenia. Próby znalezienia własnej prawdy, indywidualnego i niepowtarzalnego rytmu tworzenia, odległego od konwulsji terażniejszości i od dominującego w niej języka publicznych wypowiedzi” (M. Stala, *Niepojęte: Jest*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 8, s. 12). Może wręcz było tak, że uwaga Stali zainspirowała Krynickiego do napisania poetyckiego komentarza. Stala jednak przeocza w zacytowanym wyżej fragmencie grupę wierszy, o której mówiłem wyżej, w których przecież silnie manifestuje się język „teraźniejszości”, o którym krytyk wspomina dalej i zauważa „wyraźny wewnętrzny dystans”.

⁶⁴ M. Stala pisze np. „Trzeba jednak głośno powiedzieć, że od wszelkich wyjaśnień, dlaczego *Kamień*, *szron* tak wiele lat oddziela od *Wierszy*, *głosów*, ważniejsze jest samo pojawienie się nowej książki Ryszarda Krynickiego. Ważniejsza jest niezwykła, wzywająca do współmyślenia i współodczuwania, intensywność tego tomu, olśniewającego i onieśmielającego otwieranymi przezeń perspektywami...” (idem, *Niepojęte: jest*) Oraz w poincicie: „Przeczytałem *Kamień*, *szron* ledwie kilka razy. Już teraz, po pierwszych lekturach, jest to dla mnie jedna z koniecznych

likwidującą krytykę⁶⁵. Ale ta druga jest reakcją na pierwszą. Godny przytoczenia wydaje mi się w związku z powyższym mediujący głos krytyczki i poetki młodego pokolenia, Joanny Mueller (ur. 1979), piszącej o *Ja* Lipskiej. Zauważa niejaki podobieństwo między poezją Nowej Fali a obecnymi nurtami neolingwizującymi i zastanawia się nad fenomenem ewolucji od poetyki lingwistycznej komplikacji⁶⁶ do „językowej naiwności i nieporadności”, pamiętając o prawie poezji do indywidualnych metamorfoz. I szanując tę drogę, używa metamorfozy dwóch stron lustra. Obecni młodzi znajdują się po jednej jego stronie, po której niegdyś była Lipska, był Krynicki. Ale teraz są już po tej drugiej stronie. I cenna jest próba krytycznego spojrzenia także za tę drugą stronę lustra:

Nie zgadzasz się, Pędrku Wyrzutku? Masz wyrzuty, że może to po prostu niedobre wiersze, które w swej młodzieńczej dumie i w swym krytykanckim zapędie odrzuciłbyś natychmiast – gdyby nie znane i zaufane nazwisko na okładce – jako naiwny debiut młodej „zapowiadającej się” autorki⁶⁷.

książek współczesnej poezji” (i dem, *Niepojęte: jest*, s. 14). Chyba nie każdego wzywa ta poezja do „współmyślenia i współodczuwania”. Rozumiem punkt widzenia krytyka, ale nie do końca się z nim zgadzam.

⁶⁵ Pisał młody krytyk M. Larek (ur. 1978), że w pewnym wieku („tołstojowym”) Artysta powinien „niby prorok – objawiać zapoznane przez niewrażliwe społeczeństwo Pewniki. Oczywiście brzmi to kiczowato, ale obserwując reakcję zawodowych czytelników na opublikowanie przez Ryszarda Krynickiego jego najnowszej książki, książki bez pardonu odgrzewającej ów mit, można się przekonać, że takie melodramatyczne ideologie artystyczne są jednak w wielkim poważaniu. Nie ukrywam, że smuci mnie ten fakt. Smuci, bo uleganie melodramatycznym wzruszeniom bez żadnego intelektualnego oporu jest dość banalne i chyba jednak mało budujące [...]. Smuci tym bardziej, że kiedyś autor *Aktu urodzenia* nie ulegał tak łatwo łzawym konwencjom, cikliwym językom i rzewnym pragnieniom – były wszakże czasy, kiedy ten poeta pisał utwory szorstkie i drapieżne. Nie mam zamiaru ukrywać swojego rozczarowania tego rodzaju postawą, dlatego w niniejszym tekście spróbuję wskazać mielizny, które od czasu do czasu spostrzegam, obserwując literackie przygody <<milczącego>> przedstawiciela Nowej Fali czy raczej Sentymentalnej (dzisiaj) Fali. I na koniec: Moja prowokacyjna <<likwidacja>> tak naprawdę nie ma wrogich zamiarów, chce tylko wytrącić skądinąd zasłużonego autora z nabzdyczonej pozy. Wszakże serce ściska żal, że niepokorni chłopcy z Nowej Fali zamienili się w łzawych emerytów” (M. Larek, *Likwiduję Krynickiego (dobre samopoczucie)*, „Czas Kultury” 2005, nr 3/4, s. 207, 209). Krytyk pisze też, że niektóre oczywistości wygłaszane przez poetę to banały na poziomie kazania w prowincjonalnej parafii, wygłaszane z pozycji Mędrca. Nie zgodzę się z reakcją, że chłopak młody i głupi, to nic nie zrozumiął.

⁶⁶ Por.: „Dla Ewy Lipskiej – tej z krainy dawnych książek – język był magiczną latarnią, radosną sztuką, <<śmiertelną zabawką>> młodej lingwistki. Niekiedy odwrotnie – bywał narzędziem odczarowywania iluzji świata, którą oferował język <<tamtych>>, <<obcych>>, <<nowomownych>>. A teraz ? teraz poetka zdaje się mówić, że <<ja>> to Cały Język minus Cały-Język-oprócz-mnie” (J. Mueller, „*Ja*” z *jednej strony*, „Odra” 2003, nr 11, s. 132). Autorka jednak albo przyjmuje bardzo szeroką definicję „lingwizmu”, albo manipuluje tym pojęciem. Moim zdaniem u Lipskiej („dawnej”) można mówić najwyżej o „lingwizowaniu”.

⁶⁷ *Ibidem*.

Dochodzimy tutaj do kwestii ważnej dla zrozumienia, jak funkcjonuje dyskurs poezji w odniesieniu do młodych i uznanych poetów. Wyobraźmy sobie taki eksperyment, w którym cudownym sposobem włamuję się do komputera Ewy Lipskiej czy Adama Zagajewskiego i znajduję tam nikomu nieznane wiersze. Wykradam je i pod nazwiskiem „Sobolczyk” albo na przykład „Kunegunda Hucpiarska” proponuję jakiemuś pismu, w którym drukowane są wiersze uznanych pisarzy, powiedzmy – „Twórczości”. Po mniej więcej roku oczekiwania otrzymuję chłodny i odmowny list. Albo niech wyślę do pisma prowadzącego tzw. „pocztę literacką”, np. do „Odry” lub „Dekady Literackiej”. Dzięki temu dowiem się, że powinienem natychmiast porzucić pisanie wierszy. Wyobraźmy sobie eksperyment równie niemożliwy: oto udaje mi się namówić któreś z dwojga uznanych pisarzy do opublikowania napisanego przeze mnie na kolanie wierszyka pod ich nazwiskiem. Pisma zabijają się o tę publikację! Krótko mówiąc, jest to bajka, w której Czerwony Kapturek może zjeść wilka, ale nie odwrotnie. Jedną z zasad dyskursowych jest to, że uznany więcej uchodzi, młodym zaś mniej. Jeżeli niemożliwa jest tu jakaś równowaga, to chyba powinno być odwrotnie. W przeciwnym wypadku zwraca się to przeciwko całemu dyskursowi, i starszemu, i młodszemu, który jest przez ten pierwszy na pewne sposoby warunkowany. Rysuje się tutaj kolejna kwestia, moim zdaniem symptomatyczna dla aktualnego stanu komunikacji literackiej. Jest to wypadnięcie z obiegu gatunku pastiszu. We współczesnych pismach literackich pastisze publikowane są sporadycznie i okołojubileuszowo zazwyczaj, a więc dotyczy to znowu wąskiej grupy twórców i pełni funkcję wyłącznie utwierdzającą dyskurs hiperboliczny. Otóż w życiu literackim po (umownie) 1956 roku pastisze stanowiły ważny element komunikacji, ich pisanem zajmowali się zarówno starsi jak i młodszy poeci, obserwując siebie nawzajem. Po pierwsze, pastisz jest dobrym testem na oryginalność poetyki, a zarazem musi odwoływać się do pewnego jej prototypu. Stanowi zatem pewne kryterium odsiewające poetyki niewyraziste, uwydatniając siłę innych propozycji. Może też oczywiście służyć do wykpiwania poetyk wyraźnie słabych poprzez parodystyczne uwydatnianie ich gorszych stron. Dyskurs parodii i pastiszu jest zatem dyskursem komentatorskim w innym stężeniu. Po drugie, pisanie pastiszu czy parodii jest jednakże ćwiczeniem w empatii. Uczy zarówno uważnej lektury (także „technicznej”), jak i pozwala niejako wejść w „skórę” i wyobraźnię twórcy, który zdecydował się pisać tak właśnie – prawie tak samo jak przekład. I to poszukiwanie porozumienia mogłoby się okazać bardzo ważne w dzisiejszej komunikacji między pokoleniami. Pomijam już oczywiste korzyści z poszerzania warsztatu. Mówiąc „po hermeneutycznemu”, pastisz wymaga fuzji horyzontów. Inaczej niż recenzja, którą można pisać z pozycji całkowicie odgradzonej od horyzontu przedmiotu. Po trzecie, pastisz jako gatunek ludyczny osłabiałby niejako to, co wydawałoby się wyłącznie wzniosłe i poważne, czy zdaniem innych – nadęte. W odwrotnym natomiast przypadku, pastiszowanie utworów ironicznych mogłoby niespodzianie nadać im nowe „poważne” sensy. Prototypowo patrząc, większość powagi sytuuje się po stronie starszych, młodzi są bardziej ironiczni, ale też niekiedy prześmiewczy, nie zapominając naturalnie o wyjątkach. Nikomu nie zaszkodziłyby

podróże na drugą stronę lustra. Upominam się zatem o pastisz „po bachtinowsku”, sądząc, że nadmiernie w polskim życiu publicznym, w tym w dyskursie poetyckim, eksponowana jest „górną połową ciała”. Postulowałbym w związku z tym, by pisma młodoliterackie stworzyły rubrykę, w której, tak jak kiedyś pytano, jakiej muzyki młodzi poeci słuchają, odpytywanoby ich z pastiszu starszych twórców (przy okazji mogłyby wyjść na jaw w przypadku niektórych poetów kreowanych na gwiazdy także niedostatki warsztatowe, hermeneutyczne i w zakresie znajomości tradycji poetyckiej). Doskonale wykorzystała możliwości pastiszu swego czasu poetka Maria Cyranowicz (ur. 1974), recenzując tomik *Chata umaita* Tomasza Różyckiego (ur. 1970). Zacytuję kilka fragmentów, ponieważ tomik Różyckiego (i szerzej: jego poezja) prowadzi grę z dyskursem „Krainy Łagodności”, padające więc tu określenia można będzie więc rozszerzyć także na innych „prototypowców”:

Poezja tak kojąca, jak ciepłutki naleśnik,
bezpieczna jak rzeczywistość otulona w sen,
jak krótka drzemka w parku z ustami otwartymi,
gdy człowiek znużon wielce patrzy na żonę niechętnie [...]

Długo można by pisać o maju i poezji,
umajonej tym majem, i słońcem, i światem,
i kwiatem, co czerwony w zieleni zakwita,
bo taka jest i ma być *Chata umaita*,
choć niewiele dziś z tego dla poezji wynika,
poza tym, że przyjemność jakaś czytelnika.
Długo można by pisać o maju i poezji,
umajonej tym majem, i słońcem, i światem,
i kwiatem, co czerwony wśród zieleni kwitnie,
więc skończę, zanim Państwu do reszty to zbrzydnę⁶⁸.

W swojej poezji Maria Cyranowicz nigdy takiej poetyki nie stosowała⁶⁹. Pokazała jednak, że mogłaby, sugerując przy tym, że to łatwizna.

Wędrowkę po marginesach „Krainy Łagodności” proponuję zacząć od tomiku *Słodkich snów, Europo!* Beaty Szymańskiej (2005). Część z tych wierszy w pierwszej lekturze może wydać się prototypowo-łagodnościowych; być może zresztą z tego względu wydawca zechciał je wydać. Tak jak ja to widzę, Szymańska podejmuje podobne wątki, sięga po podobne techniki jak poeci „Krainy Łagodności”, jej poezja zresztą jest w jakimś sensie łagodna, jednakże oferuje zupełnie inne spojrzenie. Taki powinien być ideał „Krainy Łagodności”, ale że nie jest, propozycję

⁶⁸ M. Cyranowicz, *Poezja umaita*, „Studium” 2002, nr 2, s. 172-174. Por. też: „<<A mowa moja niechaj będzie prosta>>, / bo nie chcę porozumień ponad czytelnikiem [...] / Chwalić mieszczańskie cnoty i drobnomieszczańskie / to chyba nie jest zaszczyt, chwalić zacofanie / i nędzę wsi opiewać, grzać się w tym temacie [...]” (*ibidem*, s. 173).

⁶⁹ Co nie znaczy, że nie stosowała rymów, także banalnych, również zresztą w ironicznej funkcji.

Szymańskiej trzeba widzieć (co znaczy także, że tam ją sytuuje krytyka) – na marginesach. Oto na przykład wiersz *Znaki*:

Wygląda na to,
 że przynajmniej część zdarzeń
 zawiera ukryte znaczenia.
 Oto
 do pokoju wlatuje pszczoła.
 Okrąża lampę
 i wylatuje z powrotem, nie czyniąc szkody –
 Znak!
 Odczytano:
Wstawaj rano wcześniej.
Nie syp tyle cukru do herbaty.
 Chyba nie o to chodzi.
 No, chociaż może i tak?⁷⁰

Jakże lekki to wiersz, a przecież zawiera – do tego bardzo zabawne – interesujące przesłanie. Aby jednak dotrzeć do „ukrytych znaczeń” poezji Szymańskiej – przed czym poeta zdaje się przestrzegać – trzeba mieć minimalną wiedzę na temat zen. Czytane bowiem poza tym kontekstem wiersze Szymańskiej mogą się wydać bliskie prototypowi, tymczasem w kontekście tym czytane, odsuwają się w skali prototypowości⁷¹. Mamy tu do czynienia z żartem, podobnym poniekąd do koanu, przestrzegającym, by postrzegać rzeczy takimi, jakie są. Mówi o tym także wiersz *Przejaw*:

Wielcy, którym
 świat jawił się jako przejaw, złuda,
 mgła, sen,
 podejrzana przykrywka,
 pod którą siedzi nie wiadomo co,
 miewali dobry zmysł do interesów,
 twarda rzeczywistość bankowa
 bywała im przyjazna.

Hic Rhodus, hic salta! –
 skacz tam, gdzie jesteś.

⁷⁰ B. Szymańska, *Słodkich snów, Europo!*, Kraków 2005, s. 38.

⁷¹ Zwracam na to uwagę w tekście *Poezja rzeczy*, „Dekada Literacka” 2006, nr 4. Rozszerzona i bardziej „naukowa” wersja tego tekstu – fragmentu mojego doktoratu – ukazała się pod tytułem *Poetycka „dyskusja o rzeczach”*. Beata Szymańska i Zbigniew Herbert, [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 310-323, *Biblioteka Pana Cogito*.

Wiedzą o tym dobrze
ci, co pływają w mętnych wodach.

Na przykład karp i żaba
znajdują w stawie
wszystko, czego im trzeba
nie pytając o to,
czym są odbicia drzew,
czym twarde kamienie⁷².

Ilu czytelników (za przeproszeniem, pytanie to nie ma świadczyć o megalomanii piszącego te słowa) rozpozna wśród tych prostych zdań ukryty cytat z klasycznego traktatu zen, *Shobogenzo* Dogeny Kigena z XIII wieku? Myśl, by przyglądać się młodszym braciom, karpom i żabom, może wydawać się banalna; dość banalnych kształtów nabiera na przykład w wersach Krynickiego o ślimaku⁷³; a jednak, pomimo przestrogi poetki, by rzeczy brać za to, czym są⁷⁴, nie doszukiwać się w nich „ukrytych znaków”, jej wiersze – z tego względu, że nie jest to dla zachodniego umysłu przesłanie oczywiste, stąd podobna myśl, wyrażona przez Umberto Eco w *Wahadle Foucaulta* staje się polemiką niemal z całą kulturą zachodnią – do takich poszukiwań zachęcają. W ten sposób poezja ta stwarza interesujący paradoks. I nawet tak jasny i łagodny wiersz jak *Pijmy kawę, obierajmy jabłka* daje do myślenia:

Powoli, powoli
pijmy swoją kawę,
obierajmy jabłka.

⁷² *Ibidem*, s. 44.

⁷³ „Bracie i siostró, nieodgadniony sfinksie, szlachetny ślimaku: / jakież to los zapisujesz swym niepewnym piśmem / na płycie lotniska, ostatniej jesieni zbrodniczego stulecia?” (R. Krynicki, *Po deszczu*, [w:] *Kamień, szron*, s. 75). Jak to rozumiem, Krynicki zastanawia się nad niezwykłością tego, że na płycie lotniska znalazł się ślimak. Oraz lęka się, że może go rozjechać samolot. Z punktu widzenia Szymańskiej byłoby to niemądre zdziwienie. W tym nie ma nic niezwykłego, powiedziałyby – ślimakom po prostu zdarza się bywać tu i tam, np. na płycie lotniska. Nie należy w tym dopatrywać się ukrytych znaków. „Nie jest to poetka ułatwień ani pocieszeń”, zauważała słusznie A. Kałuża w recenzji *Przyczajony tygrys*, „Nowe Książki” 2006, nr 1, i dalej: „Takie paraboliczne teksty zdarzają się w książce Szymańskiej często. Nie służą żadnym dydaktyczno-moralizatorskim kwestiom. Pokazują raczej skomplikowany świat naszych czystych sumień i nieczystych uczynków. Przez swój ascetyczny spokój poetyka *Śłodkich, snów, Europo!* jest zupełnie niewinna, urokliwa, wyzbyta wygórowanych pretensji. Wiersze są tu niczym ledwo pociągnięte ołówkiem zarysy konturów rzeczy, przypominają szkice, które mają więcej uroku niż gotowe obrazy” (*ibidem*).

⁷⁴ Por. także wiersz *Pomyłka*: „Pomyłka była zaraz na początku dnia, / później działa się już tylko źle. / Rzeczy pojawiały się zamiennie – / myliły się: / wąż ze sznurem, muszla ze srebrem, / prostak z uczonym. / Wielki Zwodziciel / mieszał nawet w matematyce. / A jednak / może jeszcze wszystko skończy się dobrze: / nadrzeczne pustkowie, uniesiony kij, / przerażenie we mgle! / To tylko stary człowiek, który łowi ryby / i sam nie wie, / czy w ogóle jest” (B. Szymańska, *Pomyłka*, [w:] *e a d e m, Śłodkich snów, Europo!*, s. 16).

Pijmy długo, długo jedzmy,
nie odchodźmy.
Może wcale nie trzeba
ani mówić, ani słuchać⁷⁵.

Od lat osiemdziesiątych twórczość poetycka Bolesława Taborskiego złagodniała i ukłasytyniła się w stosunku do wcześniejszej. Wiele z wierszy dotyczyło sztuki – muzyki lub teatru⁷⁶. Wolta nastąpiła w tomiku *Ułamek istnienia* z 2002 roku⁷⁷. Można by rzec, że Taborski zrealizował postulat Gombrowicza – zbuntowania się przeciwko stworzonemu przez siebie Gombrowiczowi⁷⁸. To wcale nie jest takie częste. Obok wierszy o muzyce tzw. klasycznej i teatrze (zwłaszcza druga część tomiku) pojawia się grupa kilkunastu wierszy „współczesnych”. Chwila obecna trafia do wierszy Taborskiego jednak w zupełnie innej postaci niż u Lipskiej czy u Krynickiego. Przeciwnie niż w prototypie łagodności, nie należy się na nią oburzać czy odsuwać od niej z obrzydzeniem, tylko wsłuchać w nią i podjąć próbę zrozumienia. Taborski wydaje się także sądzić – co w jego pokoleniu i pokoleniach od jego młodszych, lecz już w literaturze „klasycznych” jest rzadkie – że w spojrzeniu na chwilę obecną trzeba przede wszystkich przypatrywać się ludziom młodym, nie zaś martwić się odchodzeniem dawnego świata. Wskazuje to na dwie rozbieżne tendencje: omawiani przeze mnie poeci „Krainy Łagodności”, myśląc o chwili obecnej, nastawieni są na przeszłość, Taborski natomiast myśli o przyszłości, która być może już go nie obejmie, ale mieści się w polu jego etycznej troski. Etyczna troska oczywiście nie oznacza tutaj moralizatorstwa. Ponieważ to nie starsze pokolenie, a młodsze będzie budowało przyszłość, trzeba je zrozumieć, poszukać obopólnego porozumienia, być może wtedy młodzi zechcą także przyjąć jakąś radę od starszego. Warunkiem jest partnerstwo. Tak, wydaje mi się, można zrekonstruować światopogląd Taborskiego. Włącza się na przykład w dyskusję o „pokoleniu nic”:

⁷⁵ *Ibidem*, s. 55. *Nota bene* skan rękopisu tego wiersza został zamieszczony na tylnej okładce, co wzmacnia moje przypuszczenie, że wydawca, lansując swój produkt, grał z prototypem Krainy Łagodności, chcąc zasugerować, że tomik ten należy do linii produktów podobnych do Lipskiej. Szymańska nawiązuje w kilku wierszach – bardzo nieoczywisty – dialog z Szymborską, ale to inna sprawa.

⁷⁶ Por. też: J. Wolski, *Taborskiego strategia przetrwania*, [w:] idem, *Dotykanie wiersza*, Rzeszów 2004, s. 256-257, *Biblioteka „Frazy”*: „Znowu – chciałoby się wręcz rzec: jak zawsze – podejmuje tematy, konstruuje wiersze inspirowane konkretnymi przeżyciami związanymi z literaturą, muzyką, ogólnie: ze sztuką. To taka poezja, którą krytyka dawno już nazwała „kulturową”. Wiersze wywoływane wzruszeniami w kontaktach ze sztuką właśnie. taka jest zwłaszcza druga część nowego tomu. Boję się, że to raczej monotony nieco sposób transponowania zdarzeń, uczuć, przeżyć w materię słowną” (Jest to recenzja tomiku *Przetrwanie* z 1998, ostatniego czysto „wysokokulturowego”).

⁷⁷ Sygnałna partia tomiku ukazała się jeszcze w 2001 r. Część wierszy znalazła się także w dziale nowych wierszy w zbiorze *Wiersze wybrane* z 1999 r.

⁷⁸ Na taki gest (w ogólnej sytuacji literackiej, nie u Taborskiego) zwracał uwagę A. Skrendo, uznając go za bliski Miłoszowi i Różewiczowi. A. Skrendo, *Starzy poeci i nowa rzeczywistość*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, s. 71.

pokolenie bez szans ja was rozumiem
sam do takiego byłem przypisany
i rzucały mną salwy z czołgu [...]
dzisiaj ta groza jest zupełnie inna
po cichu was jebie brakiem sensu [...]
wy nadzieję miejcie
zgredów i innych dupków przetrzymacie
nie walcie w prochy wirtualne fochy
siebie nie dymajcie bo przegracie
po co? i bez szans można wygrać... coś
poza tym minął czas kolektywów
kolumbów szanów i pokoleń
każdy z was jest osobą i – sobą
a wiercie mi – tak jest dużo lepiej⁷⁹

Taborski dokonuje tutaj przewartościowania tradycji przez lata bliskiej jemu samemu – tradycji romantycznej. Podpisałby się jednak pod tezę Marii Janion o wygaśnięciu tego paradygmatu. Wielu ludzi jego pokolenia, kombatanów – nie podpisałoby się. Z punktu widzenia młodych ludzi stanowią oni skansen. Młodzi ludzie z punktu widzenia tych środowisk stanowią pokolenie pozbawione pamięci. W takim wzajemnym oglądzie nie pojawiają się szanse na porozumienie. Ktoś może się zastanawiać, czy użycie młodzieżowego języka przez siedemdziesięcioletniego poetę nie zostanie odebrane przez publiczność różnych pokoleń jako podlizywanie się i nie zostanie odrzucone. Otóż kilkakrotnie brałem udział w wieczorach poetyckich Taborskiego, niektóre zresztą prowadząc, i widziałem, że młodzi ludzie reagowali bardzo pozytywnie i bardzo żywiołowo na te wiersze. Ale także rówieśnicy poety podchodzili do sprawy na zasadzie „hm, trzeba tych młodych jakoś zrozumieć”. Zresztą ten dialog nie jest wyłącznie bezkrytyczny. W świetnym wierszu *Rap* mamy do czynienia z wejściem w język rapu – dziś powiedzielibyśmy raczej hip-hopu, ale kiedy wiersz powstawał, modniejszy jeszcze był rap (w 1998 roku) – co wiąże się z empatią, o której mówiłem przy okazji pastiszu. Jest jednak to użycie języka zbalansowane. Wytyka się z ironią banały, ale pojawia się wpleciony komunikat, że to „wasze / cholerne zasrane sprawy i nasze / życie właśnie takie samo podłe / ale nie dać się choć wkurwia przebić się / z tych lochów na światło...”⁸⁰, gdzie parafrazowane jest hasło „za naszą i waszą”, oczywiście niezwykle ironiczne, bo przecież było to hasło proletariuszy-socjalistów. Chodzi jednak o tę przestrzeń wspólnoty, „nas i was”. Taborski próbuje zrozumieć młodzieżową muzykę jako wyraz realnej frustracji, która innych często nie obchodzi lub jest bagatelizowana, koncentrując się więc na tekstach, nie na muzyce, powie refrenową frazę: „a choć dużo fajnych treści / podobno się w tekstach mieści / jednak cała w tym jest bieda / że się ich usłyszeć nie da”, a dalej – komplement: „wy z kalibra um swój

⁷⁹ B. T a b o r s k i, *Nowa Era Big Brothera i inne wiersze*, Toruń 2004, s. 7.

⁸⁰ Idem, *Ułamek istnienia. Wiersze przełomu wieków 1998-2001*, Toruń 2002, s. 54.

macie”⁸¹. Chodzi zarazem o grupę Kaliber 44, jak i o to, że teksty tego zespołu są dużego kalibru. Raperzy i hip-hopowcy są, według Taborskiego, poetami nowej ery, a on sam chętnie może czuć się raperem⁸². Są różnice, w guście muzycznym zwłaszcza, ale nie zamykają na dialog. Taborski stanie się krytyczny dopiero wobec ludzi – niezależnie już zresztą od ich wieku – głupich i niewrażliwych, których nazwie „trogami”, w przeciwieństwie do „inteli”⁸³. Oglupione życiem w Big Brotherze lub też matriksie trogi to „nieudolni xeroboye”, aktorzy z „guignole’u”, „golasy [z których] płynie gówno wszech czasów”, „duchowi szmaciarze”, „wypierdki nie mamuta lecz całkiem Nowej Ery”. Sądzę, że Taborski zgodziłby się z myślą, że tak dobry hip-hop, jak i dobra poezja mogą znaleźć miejsce w życiu wrażliwego człowieka, natomiast nadęta poezja niewiele w gruncie rzeczy różni się od programów *reality show*, mając swoich odbiorców za idiotów. Jeśli tak jest, to poeta przeciętny modernistyczną opozycję sztuki wysokiej i popularnej, powiedziałby może, parafrazując Wilde’a, że jest tylko dobra sztuka i zła sztuka.

Przemianie, ale wyłącznie formalnej, uległa także poezja Leszka Szarugi w tomikach *Wiersz skrócone* i *Mówienia* (oba z 2004 roku). Tej poezji bodaj nigdy nie można było sytuować po stronie „Krainy Łagodności” i poeta trzyma się tego kursu. W pewnym sensie można by stwierdzić, że podtrzymuje postulaty Nowej Fali, jako jeden z nielicznych, te postulaty, od których odeszli Krynicki i Zagajewski, a ponieważ także Kornhauser i Barańczak. Także zwrot formalny w stronę lingwizmu⁸⁴, bo w tę stronę zmierzają ostatnie poczynania Szarugi, mieściłby się w polu programowym Nowej Fali. Zarazem jednak wiersze te wydają się zawdzięczać coś lekturze poetów najmłodszych. Bo trzeba podkreślić, że Szaruga jako krytyk literacki jest jednym z najbardziej otwartych na rozmaite poetyki i wyobrażenie czytelników poezji i bodaj jedynym obecnie, który naprawdę panuje nad większością tego, co się w poezji polskiej dzieje. Przy tym jego własny głos jest wyrazisty i służy do wyrażania interesujących go tematów. Jednym z tych tematów jest możliwość mówienia wobec możliwości wyrażania i wyrażenia się, wraz z namysłem nad milczeniem i miejscem poezji:

Powiedz to na głos mówisz
sobie powiedz co słyhać co
w trawie co w piachu co w
ziemi powietrzu wodzie mów

⁸¹ Idem, *Nowa Era...*, s. 50.

⁸² Piszę o tym obszernie w tekście: P. Sobolczyk, *Czy „Biały niedźwiedź” może być jeszcze bielszy? O „Wierszach z przełomu wieków” Bolesława Taborskiego*, [w:] *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice*, red. W. Ligęza, J. Wolski, Toruń 2003, s. 99-111.

⁸³ Interesująco o tym wątku pisze T. Cieślak-Sokołowski, „Intel” w świecie „trogów”, „Fraza” 2005, nr 1/2, s. 281-285; por. też moją recenzję *Poetycka kamera na Big Brothera*, „Pogranicza” 2005, nr 1, s. 95-97.

⁸⁴ Pisałem o tym w recenzji: P. Sobolczyk, *Żywioł mowy zapłacony*, „Topos” 2005, nr 1/2, s. 222-224.

z ogniem na cały głos mów
co ci leży na sercu na wątrobie
na trzustce nerce śledzionie na
dłoni powiedz to o czym

nie można mówić a co masz
na myśli mów co ci chodzi
po głowie po globie po glebie
o co chodzi i po co ci to

milczenie mów⁸⁵

Wielokrotnie pojawia się w tych wierszach sugestia, że człowiek, zwierzę gada-
jące, pragnie wyrazić swój ból, jak na przykład w *Przemianach*:

Wystów to w rzecz wymów w
milczenie wmów w źródło (to
ta rzecz płynnie wyrzeczona)

wraż to w zapamiętały ból w
lęk wyraż z pamięci (wyrzuć
to z siebie w chwili zapomnienia)

to zrodzone w bólu w źródle
ciemności będzie żyło w
wyrzeczeniach w wyrazach

(bądź ból mów słów rzecz)⁸⁶

Jednakże poeta zapisuje swoimi wierszami-mówieniami pewien paradoks nie-
możliwości – tylko kilkakrotnie udaje mu się wypowiedzieć „co mu leży”, co go
boli (jak np. w świetnym *Erotyku!* o zawale), częściej i gęściej mówi o tym, że
chciałby to wyrazić. Ale może tak jest, zdaje się sugerować: aby raz powiedzieć
COŚ, trzeba dużo się namówić:

mów co chcesz niewiele
masz do powiedzenia i
może już lepiej nic nie
mów nie gadaj bo tu
nie masz nic do gadania⁸⁷

Poezja, a jeszcze częściej wiersz, jest światem, a raczej powinien być, ponieważ
takiego wiersza w świecie immanencji nie ma, jest tylko ideałem. Dlatego „Wiesz

⁸⁵ L. Szaruga, *Wiersze skrócone*, Kraków 2004, s. 18.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 38.

⁸⁷ Idem, *Mówienia*, Toruń 2004, s. 24, *Dekada Poetów*.

przecież, że / Poezja nie jest poezją, jest tylko / Dążeniem, a poezji nie ma”⁸⁸, i także dlatego „wiersz się rozrasta / pożera cię zagarnia / zamyka w tej chwili // snu Gdy się budzisz / skąpany w słońcu / we krwi”⁸⁹. Nie jestem pewien, na ile dla Szarugi Wiersz i Poezja są jakimś ważniejszym (bo wyrażenie „bardziej odświeżonym” z pewnością by tu nie pasowało) sposobem mówienia. Zdaje się, że bliskie jest mu przekonanie, że wiersz może być wszystkim – a wszystko wierszem. Że, innymi słowy, poezji nie można stawiać żadnych ograniczeń ani narzucać żadnych stylów, niezależnie od ich wysokości, bo poezja i język, będąc energią, zawsze będą czymś więcej⁹⁰. Podobny projekt realizuje konsekwentnie Krystyna Miłobędzka, a najbardziej na tacy mamy go w tomiku *Wszystkowiersze* (2000)⁹¹. Oto [WIERSZ ZAMKNIĘTY]⁹². Wierszem mogą być takie trzy wersy: „hop hop / hej hej / to ja”⁹³ i jest to wówczas *Wiersz głośny*. Iluż poetów bałoby się takiego zapisu jako banału. Iluż jednocześnie nie boi się banału, pisząc podniosłe balony. Poetka zaciera takie różnice, ponieważ kwestionuje przywiązywanie się do konwencji w poezji, co nie znaczy, że sama nie ulega konwencjom, tej jest utopii jest świadoma – chociażby poprzez stosowanie się do zasady kondensacji; poezja Miłobędzkiej dzieje się w biegu i ruchu, a więc w nieustającej przemianie. Konwencje pojawiają się i znikają. Między innymi o tym mówi *Wiersz „Powinien”*:

ze wszystkich ten jeden
wróbel dający mi głos
dający znać
pisany zewsząd
(co za szum o tym zewsząd!)

o, piórko ci spadło
nieopisany wszechświat tego piórka
wieczność z ciemniejszą chwilą brązu

nie opisana jeszcze drżąca kreska skrzydeł
nie opisana złota kropka w oku
jeszcze

mniej więcej tak
powinien⁹⁴

⁸⁸ Idem, *Wiersze skrócone*, s. 11.

⁸⁹ Idem, *Mówienia*, s. 4.

⁹⁰ Por. też: P. Sobolczyk, *Leszka Szarugi mówienia i wymysły*, „Pogranicza” 2005, nr 6, s. 21-27 (numer dedykowany twórcy z okazji 60. urodzin).

⁹¹ „Wszystkowiersze” stanowią tu jednak pewien punkt dojścia, jak zwraca uwagę Leszek Szaruga, poetka uprzednio sytuowała się „przed wierszem” (to zresztą tytuł jej tomiku z 1994 r.), por. idem, *Dochodzenie do wiersza (o Krystynie Miłobędzkiej)*, [w:] *Wyzwanie (o poezji z przypisami i bez)*, Toruń 2004, s. 259-262.

⁹² Cyt. za: K. Miłobędzka, *Zbierane 1960-2005*, Wrocław 2006, s. 247, *Dożynki*, t. 2.

⁹³ *Ibidem*, s. 243.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 261.

Wiersz ten można potraktować całkiem serio i niecałkiem serio, a w tym drugim wariancie na przykład jako nawiązanie do języka poezji sytuującej się w „Krainie Łagodności” („pisany zewsząd wróbel”, nie zapominając o szumie językowym w tych opisach). Projekt „wszystkowierszy” Miłobędzkiej daje się czytać zarówno jako żart, jak i wypowiedź o granicach poezji, przy czym możliwe jest tu stanowisko zarówno „awangardowe” jak i takie, w którym się uzna „przekroczenie projektu awangardy” (jako nieustającego eksperymentu i nakazu nowości)⁹⁵. Ale zacytowany przed chwilą *Wiersz głośny* można też czytać jako wypowiedź na temat podmiotowości, przy czym możliwe będzie tutaj znowu stanowisko „zachodnioeuropejskie” jak i „wschodnie” (jeden z wierszy to *Wiersz dla Bashō*). Można go także uznać za mały traktacik o narodzinach języka jako ekspresji podmiotu z onomatopei, co jest *nota bene* zgodne z tezami językoznawców. W tomie *Po krzyku* poetka zastanawia się nad relacją poezji i krzyku, pierwotnej (auto)ekspresji, reprezentującej „życie”, przy czym poezja nie wychodzi z tej relacji jednoznacznie zwycięsko, może wręcz ma zdążać w stronę milczenia⁹⁶. Poezja Miłobędzkiej przez całe lata była marginalizowana i w chwili obecnej nie można powiedzieć, by jej nazwisko wymieniano jednym tchem w „pierwszej lidze polskiej poezji”. Jednakże w ostatnich latach zwiększyło się zainteresowanie tą twórczością, także młodszych – Marcin Sendecki uznał ją za mistrzynię, cieszy się uznaniem kręgu Biura Literackiego, a jej ostatni tomik *Po krzyku* z 2004 roku został (nie od razu, co prawda) nominowany do Nagrody Nike. Doczekał się też znaczącej jak na obecną sytuację dyskursową, liczby recenzji (w pismach literackich), oczywiście pozytywnych, choć nie zawsze wnikliwych⁹⁷.

Interesującym zjawiskiem z marginesów poetyckiego dyskursu jest także twórczość Edy Ostrowskiej (ur. 1959), która nigdy nie doczekała się szerszego rozpoznania. Twórczość jej rozpada się – w moim przekonaniu – na dwie fazy. W pierwszej, z lat 80. – może tylko poza wyraźnymi inspiracjami poezją Czechowicza – szczególnie nie wyróżnia się. W latach 90., poczynawszy od tomu *Krew proroków (na twoich rękach)* (1994) jej łagodna dotychczas poetyka, w której jednak pojawiały się już „ostrzejsze” elementy, ulega przemianie. Być może za prawą przemianę światopoglądowej. Ostrowska wyraża doświadczenie religijne, chrześcijańskie, jednakże

⁹⁵ Pisząc o katalońskim awangardziście, J. Brossie, przeprowadziłem krótką paralełę między nim a Miłobędzką, wątek to jednak tak ciekawy, że godzien dłuższych rozważań. Por. P. Sobolczyk, *Awangardzista to ryzykant*, „Nowe Książki” 2007, nr 6; idem, *Jaki lingwizm? Miłobędzka – Białoszewski*, „Kresy” 2007, nr 1/2.

⁹⁶ Por. następujący wiersz: „zdusiła swój krzyk / teraz milczy o życie” (K. Miłobędzka, *op. cit.*, s. 285) oraz: „bardzo żyję w wielu miejscach / (królowe życia nie mają czasu na pisanie)” (*ibidem*, s. 313). Píše o tym wątku ciekawie T. Cieślak-Sokołowski, *Niepewne zapisy*, „Dekada Literacka” 2005, nr 1, s. 66-70.

⁹⁷ J. Orska, *Uważność*, „Nowe Książki” 2004, nr 6, s. 24. Autorka sugeruje, że Miłobędzkiej wbrew pozorom nie chodzi o eksponowanie podmiotowości; por. też recenzję: P. Sobolczyk, *Dyszenie*, „Topos” 2004, nr 3/4, s. 244-245, gdzie wyrażam nieco inną opinię, oraz cytowany już szkic *Jaki lingwizm?*

jawi się jej ono zarazem jako wszechobecne (wszystko jest dla niej religijne – czy święte) i transgresyjne:

Z bólu dla oczyszczenia
od ciebie Łysy wzięłam kształt
doskonały aby Pan przemówił
w tym czasie ostatecznym
do owieczki pośród kamienic
uwięzionej Chodź pokażę martwego
gołąbka pokoju

Lublin, 1 lutego R. P. 1996⁹⁸

Ze względu na ostre zestawienia, także w zakresie poetyckiej leksyki (wulgaryzmy i kolokwializmy w mówieniu o doświadczeniu *sacrum*), oraz na dokonywane reinterpretacje tradycyjnych symboli⁹⁹, można by mówić o elementach gnostycznej czy *quasi*-gnostycznej wyobraźni u poetki. Czechowicz jako patron zostaje tutaj poniekąd zastąpiony Tadeuszem Micińskim. Doświadczenie *sacrum* jest zarazem konieczne (po przeżyciu jakiegoś specyficznego oświecenia nie ma powrotu do świata *profanum*) i każdorazowo bolesne, a także wątpliwe, stąd stała potrzeba transgresji, w tym także dochodzenia do sytuacji ekstremalnych, zgodnie z gnostycznym przekonaniem, że im dalej w stronę zła, tym bliżej pełni¹⁰⁰. Ten dyskurs transgresyjnej religijności dotyczy jednak tylko części utworów, ale zestawiając je na przykład z zapewne najpopularniejszą, prototypową poezją – modelem doświadczenia religijnego ks. Jana Twardowskiego, którego należy sytuować po stronie „Krainy Łagodności” – jasne staje się, dlaczego osobność Ostrowskiej znajduje się na marginesach dyskursu poetyckiego, a zarazem chyba czytelniczego. Także do czytelnika zwraca się tymi słowy: „A może ty jesteś chrześcijanin / i ja ciebie obrażam ostrzem / światła otwórz mi oczy Bracie”¹⁰¹. Ostrowska ma kilka „ośrodków wsparcia”, dwa życzliwe jej pisma, „Akcent”¹⁰² i „Twórczość”, a także wydawcę o profilu „kato-lickim”, który specyficzną religijność Ostrowskiej rozumie. W 2000 ukazał się jej

⁹⁸ E. Ostrowska, *Nie znalazłam Chrysta. Wybór poezji*, Lublin 2003, s. 157.

⁹⁹ Por. np. ten świetny wiersz z tomu *Krew proroków...*: „Mnie sam Bóg nie wystarcza / ja chcę nałapać u ciebie trochę / miłości Czy trafiłam pod dobry / adres do kurwy bładzi mam dosyć / tej dzielnicy” (eadem, *Krew proroków (na twoich rękach)*, Lublin 1994, s. 117, *Biblioteka „Akcentu”*, t. 5).

¹⁰⁰ Por.: W. Kruszewski, *Poetycki kerygmat. Edy Ostrowskiej*, [w:] *Z ducha biblioteki. Literatura w interpretacji intertekstualnej*, red. E. Konończuk, E. Nofikow, K. Sawicka, Białystok 2002, s. 281-289.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 115 (wiersz z tomiku *Krew proroków...*).

¹⁰² Na łamach tego pisma po wydaniu *Nie znalazłam Chrysta* ukazał się dwugłos krytyczny S. J. Żurka (S. J. Żurek, *Zapiski z czasów dojrzewania*, „Akcent” 2004, nr 1/2) i J. F. Ferta (J. F. Fert, *My poeci – my głupcy*, „Akcent” 2004, nr 1/2).

tomik *Światłem być*, następnie obszerny wybór poezji *Nie znalazłam Chrysta* (2003)¹⁰³ i w 2006 *Baranek zabity. Dedykacje*. Nawet jeśli w ostatnich wierszach Ostrowska na powrót łagodnieje, to nie boi się używać fraz łamiących *decorum*, a tym bardziej już chrześcijańskie *decorum*, nie boi się zarzutu o dziwaczność. Nie boi się wydać jako tomiku poetyckiego zbioru wpisywanych przez siebie dedykacji, jednych lepszych, innych gorszych (gest to w zasadzie awangardowy). Proszę zwrócić uwagę na wyrażenie „ciepło ogaceni zmarli” a także na odrzucenie krajobrazu Łagodności jako odmówionego mocą powołania z nieba:

Pod pierzynami w chustach
ciepło ogaceni śpią zmarli
pewni jutra i wiosny
która boso ze śmiechem
jak dźwięk monet przybieży
Mnie zaś anioł zwiastuje
zmaganie aż do krwi
wygąsło palenisko słońca
bawia się dzieci Śnieg
i te wszystkie lodowe kosztowności

Lublin, 26 lutego R. P. 1996¹⁰⁴

Także w najnowszych wierszach-dedykacjach poetka wyraża swoje obsesje, zwykle związane z doświadczaniem *sacrum*:

Ja nie powinnam w ogóle żyć
robię dziewięćdziesiąt procent
niepotrzebnych rzeczy Ale dziesięć
klęczy przed Bogiem¹⁰⁵

lub też dokonuje zestawień, za które niektórym artystom w Polsce „dostaje się”, które mogą uchodzić za bluźnierstwo, jak na przykład dedykacja wpisana Mieczysławowi Orskiemu: „W zażyłości z Bogiem plemnik / wieczności”¹⁰⁶. Najnowszy zbiorek pokazuje, że Ostrowska chce „światłem być”, ale – jak gnostyk – ma poczucie, że jest to możliwe tylko wobec obszarów ciemności, także wewnętrznej, stąd stała potrzeba transcendowania (transgresji) i stąd niemożliwość ustalenia się „Krain Łagodności”.

Dyskurs prototypowy „Krainy Łagodności” reguluje zatem pozycje zarówno w obrębie Centrum jak i Marginesów. Wydawać by się mogło, że poezja najmłodszego pokolenia z tą starszą nie ma nic wspólnego – i to programowo. Jak jednak

¹⁰³ Por.: Sz. Babuchowski, *Dzikość wiary*, „Topos” 2004, nr 3/4, s. 253-254.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 159.

¹⁰⁵ E. Ostrowska, *Baranek zabity. Dedykacje*, Lublin 2006, s. 43.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 42.

podkreślałem, przynajmniej część młodych (poetów i krytyków) podczytuje poetów starszych. Być może więc wykształcenie całkowicie niezależnego kanału komunikacyjnego – poprzez stworzenie kilku pism-ośrodków młodej literatury („Studium”, „Ha!art”, swego czasu także „Undergrunt”, „Portret”) i wypracowanie „własnych” krytyków (a także kodów krytycznych) – było koniecznością spowodowaną bądź to obojętnością *mainstreamu*, bądź ilościową przewagą młodych propozycji nad tym, co ów *mainstream* mógł wchłonać czy zaakceptować. Nawet jeśli u podstaw tego gestu fundatorskiego leżało rozgoryczenie, czy wręcz negacja i resentyment, to był to gest twórczy. Być może „naturalną” (?) kolejną rzeczą ten obieg po okresie ustabilizowania się powinien zbliżyć się do *mainstreamu* (a i ów powinien się bardziej otworzyć), ale chyba taki obrót dyskursu jeszcze nie nastąpił. Może jednak mamy do czynienia z jego zaczątkami. Trzy poetyckie zjawiska, o których powiem, narodziły się w obiegu młodopoezyckim i wydaje się, że w podobnym momencie – data 2005 jest dla nich wszystkich kluczowa – poza ów obieg wyszły. W przypadku Agnieszki Kuciak, Tadeusza Dąbrowskiego i Jacka Dehnela szansą na takie wyjście poza pokolenie było podjęcie gry z dyskursem „Krainy Łagodności”, mniej lub bardziej ironiczne, mniej lub bardziej cyniczne. Strategię Agnieszki Kuciak z tomiku *Dalekie kraje* (2005) określiłbym jako ironiczne igranie z „Krainą Łagodności”. Poetka wcale nie jest wyłącznie łagodna; rzecz w proporcjach i zaznaczeniu dystansu wobec tego, co niełagodne (wulgarne na przykład). Jeżeli Lipska czy Krynicki swój dystans wyrażali serio, nawet z pewną odrazą, Kuciak robi to ironicznie. Słabsze (banalne niekiedy) frazy, zdolne zachwycić starszych krytyków, bilansuje konceptami i pointami ujmującymi jednoznaczności momentom „łagodnościowym”. Nie można zatem powiedzieć, że jest taka lub owaka. Ani łagodna, ani barbarzyńska¹⁰⁷. Poniekąd natomiast manierystyczna, pokazująca bowiem „oto mogę użyć takiego języka i takiego języka”, ponad manieryzm natomiast wykraczająca dlatego, że nie poprzestaje na stylizacji – raz wiersz taki, a raz siaki – tylko zestawia oba te języki, dokonuje ironicznej fuzji. Widzę w tym sporą wartość, zostawiając na boku kwestię, czy Kuciak mówi coś w tych wierszach ważnego (czasem – nic)¹⁰⁸. Czytelnikowi

¹⁰⁷ Por. jej autointerpretację w wywiadzie udzielonym K. Francuzikowi: „Na pewno te różne <<pierdniecia>>, które zdarzają się moim bohaterom, są trochę barbarzyńskie. No, może byłabym pewną syntezą polonistycznej grzeczności i hultajstwa, jeśli już mam tu być <<przyszpiloną>>” (*Piszę z lenistwa... (Z Agnieszką Kuciak rozmawia Karol Francuzik)*, „Studium” 2002, nr 2, s. 104). W tymże wywiadzie poetka wymienia swoich mistrzów: poeci metafizyczni w przekładach Barańczaka, Miłosz, Szymborska, mniej Herbert i Brodski. Trzeba to wyliczenie uzupełnić o poezję włoską, dawną (Petrarka, Dante) i współczesną.

¹⁰⁸ Por. też moją recenzję: P. Sobolczyk, *Poezja wyważona*, „Opcje” 2006, nr 1; P. Mackiewicz widzi wartość tego tomu w manifestowaniu literackości przy użyciu humoru i ogólnej sprawności warsztatowej (P. Mackiewicz, *Gubiąc okulary*, „Topos” 2006, nr 1/2, s. 194-195); I. Iwasiów krytycznie odniosła się z kolei do tego pisanego jako „filologicznego” i maskującego „ja” (I. Iwasiów, *Poetka istniejąca*, „Nowe Książki” 2005, nr 12); A. Kałuża – podobnie jak ja – widziała wartość w zestawianiu tematyki „poważnej” z duchem „buffo”: „Większość jej zabiegów zdaje się bowiem mieć za pretekst powagę poezji wzniosłej, patetycznej, uduchowionej i majestatycznej. Świadczy o tym tematyka, zawsze bliska rozważaniom

„łagodnościowemu” pozwala to zaakceptować tę propozycję „mimo że jakaś fraza” – ale i czytelnikowi o ostrzejszym guście ze względów odwrotnych. Być może ironicznym komentarzem do zarysowanej tu sytuacji jest wiersz *Mała dziewczynka chce być dużą babcią*:

Być już tak stara, taka napisana
klinowym pismem, taka prawie wieczna.
Robić na drutach wieczorami świat,
w którym jest ciepło.

Już całowana tylko jak ikona.
Dobra do aktów tylko tych strzelistych.
Jako elegia zawinięta w jaszczur
po kimś, kim jestem.

Światem spod powiek piękna, snuć spojrzenia
nie z barwy źrenic, a z pogody Brighton,
z płócien Pontorma i z pożegnań, z po
całego życia.

Swe długie życie mieć jak wielką sieć
na złotą rybkę¹⁰⁹.

Zwłaszcza pierwsza strofa, w której babcia okazuje się być „taka napisana”, więc taka tekstowa, taka literacka, w dawnym stylu napisana, elegijna (zgodnie z powiedzeniem ze strofy drugiej). Jak... może Szymborska? To nie złośliwość, przecież babcia jest sympatyczna, a także – przewrotna jak pointa o złotej rybce. Kuciak być może widzi się jako w przyszłości podobną do Szymborskiej. Ale i jej aktualna poezja z wyważonym dowcipem w stylu francuskiego *precieux* ma coś z ducha Szymborskiej. Strategię Jacka Dehnela natomiast określiłbym jako cyniczną i nie zbudowaną na fuzji, tylko całkowicie na stylizacji. Jeśli konceptyzm Kuciak przyjmowałby patronat Szymborskiej, to eleganckie frazy Dehnela zapewne – Miłosza. Porównanie tych młodych poetek jednak wypada, moim zdaniem, na niekorzyść tego drugiego – w tym opakowaniu udaje mu się powiedzieć jeszcze mniej od siebie, zawrzeć jeszcze mniejszy ładunek myśli niż poznańskiej poetce. Nawet jeśli uznamy, że stylizacje Dehnela są ironiczne, jak twierdzą niektórzy¹¹⁰,

o widoczności, ponadziemskim spotkaniu z Bogiem. Ale utrzymana w konwencji buffo, burleski i balladowej sztuczności, z dala od koturnowej powagi i ciężkości rzeczy ostatecznych. Nie sądzę jednak, by beztroska lekkość *Dalekich krajów* umieszczając je wśród mało znaczących i niezobowiązujących wybryków z <<wierszykami>>. Projekt Kuciak przenosi sam siebie z przestrzeni ludycznych zabaw z konwencją i językiem w przestrzeń antropologicznych rozważań” (A. Kałuża, *Poetyckie apokryfy*, „Pogranicza” 2005, nr 6, s. 99).

¹⁰⁹ A. Kuciak, *Dalekie kraje. Antologia poetów nieistniejących*, Kraków 2005, s. 21.

¹¹⁰ Błyskotliwa recenzja: A. Kałuża, *Poetycka turystyka na zamówienie*, „Twórczość” 2006, nr 4. Uświadamia mi to jednak dysproporcję między hiperinterpretacją a tym, co ja wy-

są rodzajem maskarady, odwrotnie niż u Kuciak, ironia ta nie ratuje go przed cynizmem – pisze tak z troską, aby się podobać. „Wszystkie te wydarzenia nie warte cenzury, / jedenastozgłoskowca, jambów i trochejów oraz I godzina, trochejów warta, anapestów, / jedenastozgłoskowca, cezury i jambów, / ale nie opisana, nie do opisanania...”¹¹¹. Zarazem jednak techniczna (filologiczna) sprawność tych wierszy pozwala mi przypuszczać, że Dehnel mógłby pisać również inaczej, że, krótko mówiąc, gdyby chciał, mógłby pisać całkiem niezłe wiersze¹¹². Tadeusz Dąbrowski z kolei przebywa drogę z obiegu młodego – jego debiut wykazywał fascynację Świetlickim – do obiegu dorosłego. Przy czym poeta chce się podobać (tego wyrażenia używam rozmyślnie) w obu tych obiegach, wykazując młodym konieczność przewartościowania ich postawy i poetyk, starszym natomiast pokazując, że młody też może (np. może przewartościować swoją młodą dykcję). Dąbrowski przypuszczalnie widziałby się w roli wzoru pokazującego drogę konieczną, której młodzi być może sobie nie uświadamiają (potwierdza to także zredagowana przezeń antologia *Poza słowa*). Chodziłoby o drogę od – zideologizowanej – „niedojrzałości” do – zideologizowanej – „dojrzałości”. Tomik *Te Deum* z 2005 roku pokazuje Dąbrowskiego „dojrzałego”¹¹³. Tym poetyckim grom towarzyszą okoliczności zewnętrzne¹¹⁴: Kuciak udało

czytuję w tym tomiku. Zgadzałbym się z dość krytyczną oceną papierowości tej poezji, por.: „Jeszcze jednego bowiem w tym tomie nie ma – określenia celu wyprawy i odpowiedzi na pytanie, czy został on osiągnięty. Bez tego – jak się wydaje – młody, przepełniony żarem twórca kolejne wędrówki będzie odbywał palcem po mapie, nie ruszając się zza swojego biurka. I choć z tych podróży odbywanych we wnętrzu własnej głowy, w pamięci i w wyobraźni powstawać będą wiersze ciekawe i interesujące (*Powrót, Za limes, Wyspy szczęśliwe, Komoda*), to jednak całość rozspychać się będzie na luźne kartki zapisane przelotnymi impresjami” (R. Moczko dan, [nota], „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 3, s. 196).

¹¹¹ J. Dehnel, *Wyprawa na południe*, Tychy 2005, s. 10, *Biblioteka Tyskiej Zimy Poetyckiej*. W tym języku – pewnie rzeczywiście nie do opisania.

¹¹² Inaczej sprawność tę oceniał A. Nowaczewski: „[...] mamy do czynienia z niezwykle rzadkim u młodych autorów opanowaniem formy. Ale to opanowanie to nie techniczna sprawność, ale zrozumienie tej formy, pełne w nią wejście. Forma występuje u Dehnela nie jako coś martwego, biernie przyjmowanego z zewnątrz, ale coś organicznie związanego z życiem, językiem, osobowością autora” (A. Nowaczewski, *Na brzegu lustra*, „Topos” 2005, nr 1/2, s. 234).

¹¹³ Por. zwłaszcza: T. Cieślak-Sokołowski, P. Sobolczyk, „*Ja już mam wiersze o wszystkim napisane*”, „Tygiel Kultury” 2004, nr 1/3 (cykl *Nocne krytyków czaty*); tych samych autorów, w tym samym cyklu, „*Jeżeli nie zawiedzie przenośnia*”, „Tygiel Kultury” 2006, nr 1/3; J. Madejski, *Dojrzewanie do siebie*, „Pogranicza” 2005, nr 6; A. Nowaczewski, *Tadeusz vs Dąbrowski*, „Fraza” 2005, nr 4.

¹¹⁴ Warto w tym kontekście przywołać sprzeciw krytyka: „Sądzę nawet, że jednym z najmniej bezpiecznych objawów centralizowania się układu literackiego jest postrzeganie istniejącej hierarchii wydawnictw jako odzwierciedlenia wartości publikowanych przez nie książek. W powszechnym odbiorze kilka nazwisk i kilka firm edytorskich reprezentuje to, co najwartościowsze, ci zaś, których nie widać (w masowym obiegu), nie są dostatecznie wartościowi. Tymczasem komunikacja społeczna wymaga ustawicznej zmienności [...]. Znieruchomienie centrum jest objawem kłopotów w komunikacji społecznej, świadczy bowiem, że zbiorowość redukuje swój

się wydać tomik w Wydawnictwie „Znak”, które poza tym nie wydaje młodej poezji; Dąbrowski wydał tomik w wydawnictwie „a5” Ryszarda Krynickiego¹¹⁵ – jako pierwszy z tego pokolenia; oba tomiki Dehnela wprawdzie nie ukazały się w „dorosłych wydawnictwach”, ale to jego nagrodzono Nagrodą im. Kościelskich; trzeci tomik, *Brzytwa okamgnienia*, ukazał się w 2007 w Biurze Literackim (po drodze był jeszcze w 2006 przedruk dwu pierwszych tomików wraz z nowo-starym cyklem i przywróceniem pierwotnych wersji wierszy homoerotycznych pt. *Wiersze w Lampie i Iskrze Bożej*)¹¹⁶.

Kognitywna teoria prototypu wychodzi oczywiście od empirycznej obserwacji, ale ta nie jest podstawą jej naukowej metody. Prototyp bada się na podstawie „powszechnego użycia języka”. W moim przypadku za materiał do takich badań służyły głównie teksty krytycznoliterackie, zatem badania nad recepcją. Przypuszczam jednak, że badania empiryczne, w duchu jednej ze szkół niemieckiego konstruktywizmu (Siegfrieda Schmidta)¹¹⁷, potwierdziłyby to, co tutaj jest „tylko” „hipotezą

kapitał komunikacyjny, nadając mu postać zbioru gotowych formuł porozumienia (nie zaś zbioru technik służących do przetwarzania istniejących form). Społeczeństwo, które ogranicza wymianę pomiędzy marginesem i centrum, nie broni w ten sposób zasadniczych wartości, rzekomo atakowanych przez obrzeża; jest wręcz przeciwnie: zwężenie i stężenie centrum powoduje, że społeczeństwo staje się bardziej zależne od środków masowej komunikacji i łatwiej podlega prostym manipulacjom politycznym – takim na przykład, które opierają się na dychotomicznym podziale świata” (P. Czapliński, *Powrót centrali? Literatura w nowej rzeczywistości*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, s. 52). Święte słowa!

¹¹⁵ Poetyka Dąbrowskiego zbliża się do cenionych, jak można sądzić, przez Krynickiego wartości poetyckich poprzez wymiar etyczny (u Dąbrowskiego wyraźnie określony jako katolicki), poszukiwanie metafizyki (w katolicyzmie), poprzez efektowną językową konstrukcję, bliską wczesnemu Krynickiemu, ale także Barańczakowi. Jak pisze J. Madejski, „Krynicki jako redaktor tomu zresztą ingerował w propozycje Dąbrowskiego”. Jak dowiedziałem się nieoficjalnie, tomik pierwotnie zresztą został złożony w Wydawnictwie Literackim i odrzucony.

¹¹⁶ Dehnel doczekał się także nobilitacji w postaci wiersza poetki starszej i niewątpliwie z obszarów Krainy Łagodności, A. Szymańskiej (A. Szymańska, *Czytając wiersze Jacka v. Dehnela*, [w:] eadem, *Z dziennika dywersantki*, Sopot 2006, s. 44-45, *Biblioteka „Toposu”*, t. 27). Poeta został tam określony jako „zdegustowany banałem sztanc demiuerg słowa”. Sądzę, że poeta ten właśnie wskrzesza sztance, tylko już dawno odrzucone. Powątpiewam także, czy nie są banalne. Poetka właściwie utożsamia się z młodym demiurgiem: „Z żalem zamykam zbiór wierszy <<Żyoty równoległe>>, / <<Podróż na południe>> wciąż dzieje się we mnie, / ach, jak bardzo to jestem także ja [...]”. Wynikałoby stąd, że sama czuje się „demiurzką słowa”, poza sztancami oczywiście. Czyż powyższy krótki cytat tego nie dowodzi?

¹¹⁷ Por.: B. Balicki, *Konstanzschule i Siegener Konstruktivismus, czyli o dwóch modelach badań nad recepcją*, [w:] *Obserwacja systemu i badania empiryczne. Praca zbiorowa*, Wrocław 2006, *Wydanie specjalne Orbis Linguarum*, t. 55. *Wiedza o literaturze z punktu widzenia obserwatora*, 2. Na tej konferencji zostały także przedstawione wyniki interesujących badań empirycznych (B. Ryż, D. Wączek, I. Strońska; *Kulturowe uwarunkowania niektórych konstruktów z obszaru systemu literatury*, [w:] *Obserwacja systemu...*), przeprowadzonych na grupie pięciuset licealistów z całej Polski, dotyczące m.in. postrzegania gatunkowości i aksjologii czytelniczej. Już z pobieżnej analizy wynika, że poezja znajduje się nisko w grupie „chętnie czytanych” (w pytaniu o ulubioną książkę brak tytułu poetyckiego, podobnie w pytaniu o „książkę, którą powinien

badawczą”, „interpretacją” itp. Sam zaaranżowałem *quasi*-badanie empiryczne ze studentami pierwszego roku polonistyki. Przedstawiłem im mianowicie kilka wierszy, autorstwa m.in. Białoszewskiego, Szarugi, Zagajewskiego i Lipskiej, nie podając jednak nazwisk autorów i prosząc, by zastanowili się, które z tych utworów mogły wyjść spod pióra wybitnego twórcy (wiersze Zagajewskiego i Lipskiej były w moim odczuciu nieudane). Studenci wskazali na Zagajewskiego ze względu na odświeżny język i mówienie o katedrze, a Lipską ze względu na użycie metafory. Białoszewski został oceniony jako „tani prowokator, młody poeta podszywający się pod Białoszewskiego” (był to wiersz szpitalny, urologiczny), Szarudze natomiast dostało się za dziwactwo (był to tekst lingwizujący). Wprawdzie eksperyment ten nie był przeprowadzany na licealistach na przykład, co pozwoliłoby zastanowić się nad tym, jakie wzorce przekazywane są w procesie socjalizacji, jaki wzorzec – inaczej mówiąc – lansuje szkoła. Być może bowiem stawka jest także o pisanie „dla szkoły” – ale o tym nie chciałem już tutaj mówić. Warto również zastanowić się nad tym, wyrazem jakich potrzeb jest obstawanie przy tym modelu poezji. Zgadzam się z Andrzejem Skrendą:

Potrzeba ta jest być może jakimś substytutem tęsknoty za kanonem, do której dziś z wielu powodów trudniej się przyznawać. Poczucie zachwiania hierarchii wydaje się silne, a twórczość starych poetów zaspokaja dotkliwą potrzebę wiary w jej trwałość. Wiary w to, że autorytet istnieje. Starzy poeci żyją jakby w innym rytmie – nasze zapatrzenie w ten ich własny rytm jest poniekąd zrozumiałe, bo wyraża tęsknotę za wartościami trwałymi, skrytymi gdzieś za zasłoną zmiennych koniunktur i mód. Pozwala żywić nadzieję, że można oddzielić ziarno od plew, istotę od pozoru, rzeczy od idoli¹¹⁸.

Uważam, że Starzy Poeci pełnią społecznie rolę podobną do Papieża. Sam wybór na to stanowisko ich do tego naznaczył. W przeciwieństwie do innych idoli (także kardynałów), jawią się jako obliczalni i niezmienni, a przy tym niezmiernie łagodni. Pozwalają się jawić takimi. Nie powiedzą nigdy rzeczy trudnych, nieprzyjemnych. Ze względu na ich instytucjonalne uświęcenie, nie trzeba właściwie wsłuchiwać się w ich słowa¹¹⁹. Dają emocje, a nie doznania intelektualne.

znać każdy człowiek na poziomie”), zaś wysoko w grupie „nieczytanych”, prawie na samym dnie w ankiecie „książek wg Pana/Pani czytanych przez innych”, wysoką pozycję zajmuje poezja w ankiecie „książek, do których ludzie wstydzą się przyznać”, natomiast w ankietach „Dobra/zła książka jest...” nieomal brak cech, które dałoby się odnieść do poezji (jak sądzę dlatego, że licealistom „książka”, o którą jest pytanie, nie kojarzy się z „poezją” i *vice versa*). Sądzę, że podobna ankieta empiryczna na temat samej poezji wykazałaby, że jej prototyp, jaki przekazuje szkoła, to poezja Krainy Łagodności.

¹¹⁸ A. Skrendo, *Starzy poeci...*, s. 66.

¹¹⁹ Por. też: „Mistrza nie obowiązuje przymus tworzenia arcydzieł – one przecież już istnieją. Wszystko, co powstaje pod jego piórem, jest od razu drukowane, najpierw w prasie, potem niemal natychmiast w formie książkowej, nawet jeśli jest to zbiór felietonów czy moskaliów. [...] W dodatku publiczność tak naprawdę nie oczekuje od Mistrzów nowości – raczej

Jeśli – jak sądzi wielu czytelników, a także i krytyków – poezja polska Starymi Mistrzami stoi, to są jej filarami, więc gdyby filary te podważyć – czy zawaliłaby się cała budowla?

pragnie, aby potwierdzona została stałość już dokonanych przez Mistrzów wyborów, czy raczej stałość dopuszczanej przez dzieło formuły odbioru, możliwość czytania zgodnie z nabytym czy wyznaczonym wcześniej nawykiem” (A. Czyżak, *Kanon mistrzów – stereotypy i przewartościowania*, [w:] *Kanon i obrzeża*, s. 159). Tu pojawia się miejsce na gest Gombrowiczowskiego samozaprzeczenia.

